STUDIA

UNIVERSITATIS “PETRU MAIOR”

PHILOLOGIA

21

TÎRGU MUREŞ

2016

ISSN 1582-9960
Nr. 21/2016

Revistă acreditată de C.N.C.S. (categoria B) şi indexată în: CEEOL, EBSCO, INDEX COPERNICUS, DOAJ, SCIPIO.
http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/html/arhiva.html

Published by
„Petru Maior" University Press, Tîrgu Mureş, România, 2016
Str. Nicolae Iorga, nr. 1.
540088, Tîrgu Mureş, România
Tel./fax 0265/211838
e-mail : editura@upm.ro

Revista Studia Universitatis "Petru Maior". Philologia apare cu sprijinul Asociaţiei pentru Cultură, Multimedia şi Educaţie Democratică ALPHA

21 2016

STUDIA UNIVERSITATIS „PETRU MAIOR"

PHILOLOGIA

Redacţia: 540088, Tîrgu Mureş, str. Nicolae Iorga, 1, Telefon 0265/236034

SUMAR – CONTENTS – SOMMAIRE – INHALT

Studii şi articole

Recenzii

GEORGE BACOVIA – LECTURI DE LUCRU
George Bacovia – Reading for Working

Al. CISTELECAN[1]

Abstract

Simple observation: The following exercises are not (really) addressed to those who are already initiated in reading and interpreting poetry. They are meant to help those who are at the beginning, pupils and students. I am not interested in the possible (poetry) reader's critical erudition, but in the possibility to personally assume the poetry, even though I am not on the side of those who think that the exegesis stifles the literary work (on the contrary I think it is a way towards the work). Therefore I did not 'decorate' my commentary with links and footnotes, even though the experts can immediately notice that many observations had already been written – or they had become common facts.

Keywords: Bacovia, poetry, reading poetry, exegesis

I. *Lacustră* (titlul)

De regulă Bacovia foloseşte titluri conceptuale, rezumative, care funcţionează – cel puţin aparent - ca indicaţii de interpretare, ca sugestii de sintetizare simbolică. Uneori aceste sugestii sunt mai clar conturate, deşi rămîn într-o destul de imprecisă generalitate. Dar poemele nu dezmint calificarea din titlu, căci principiul obişnuit e cel al coerenţei dintre titlu şi poem, ba chiar cel al coeziunii dintre ele, dusă uneori pînă la redundanţă. Nu, însă, totdeauna. Sunt şi cazuri (deşi nu multe) în care titlul e o capcană şi sugestia propusă de el e înşelătoare, dacă nu chiar mai grav – derutantă. Ori chiar premeditat contrastivă cu sensul în care merge poezia. ”Lacustră” e un titlu descriptiv şi rezumativ care califică specia lirică de care ar aparţine poezia ca atare. El promite un peisaj lacustru, o ilustrată cu un lac, în care, fireşte, descripţia ar urma să aibă funcţia decisivă. Ar fi vorba, aşadar, de o acuarelă, de un pastel promiţător de reverie. Asta pentru că lacul e, de regulă, un topos consacrat reveriei - aparte cazurile lacurilor demonice, blestemate, cu ape negre, infernale; dar acestea sînt lacuri excepţionale, lacuri convertite şi stigmatizate; lacuri căzute, satanizate; în mod normal, lacul e o ofertă de idilă şi reverie (pentru cititorul român contează mult ipostaza de loc al reveriei în care l-a plasat Eminescu; prestigiul lacului eminescian e prezent în toate lacurile din poezia românească, întrucît Eminescu a realizat lacul ”canonic”, lacul nu doar exemplar, ci chiar definitiv). Acuarela promisă de titlul bacovian pregăteşte, aşadar, terenul unei melancolii, al unei eventuale nostalgii proiectată pe un fond afectiv, fie el şi anamnetic. Lacurile sunt locuri de visare şi de tandreţe; nu există lac fără o barcă şi nici barcă fără o iubită – ori măcar fără amintirea ei. Într-un astfel de loc ne promite titlul să ne ducă: o apă domestică, împrejmuită de o cărare de tandreţe, cu maluri de odihnă şi visare şi cu o barcă de legănat iubite. În realitate nu va fi vorba (chiar deloc) de nici un lac; sunt puţine semne (”locuinţe lacustre”, ”podul de la mal”)care ar putea admite că peisajul e unul lacustru; şi chiar şi acestea sugerează mai degrabă un lac ”oceanic”, decît unul controlabil, aşezat într-o poiană; poezia construieşte,

[1] Professor PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.

de fapt, o apocalipsă acvatică. Titlul devine, deci, în final, o indicaţie-capcană, el sugerînd ceva ce se află la antipodul absolut al diluviului final organizat,ca agonie infinită, de poezie.

De-atîtea nopţi aud plouînd,

E un vers atît de simplu, de banal chiar, încît l-ar fi putut scrie oricine. Un vers excesiv de transparent, care pare a se consuma în chiar propria sa transparenţă. N-are ce ascunde, e o notaţie ”meteorologică” imediată, brută aproape. Desigur, în ea e prezentă o stare de exasperare, de iritare în faţa acestui fenomen interminabil şi angoasant prin interminabilitatea lui. Dar nu e o stare foarte accentuată, ci mai degrabă una abia potenţială. Versurile transparente, ”simple”, care par a spune tot ce pot în chiar simplitatea lor, sunt cele mai greu de comentat; transparenţa lor face inutilă – de nu chiar ridicolă – orice tentativă de interpretare. Şi chiar aşa ar sta lucrurile dacă asemenea versuri n-ar lucra cu două limbaje: cu unul enunţat, care umple versul, şi cu unul absent (care umple sensul), dar imperativ solicitat de cel prezent, şi care, de fapt, realizează adevăratul scenariu de semnificaţii. Acest limbaj nescris – dar invocat imperios de cel deja scris – face substanţa versului şi mută descripţia/notaţia simplă în viziune. Cu limbajul scris, Bacovia ne spune că nu poate dormi din pricina acestei ploi interminabile şi sîcîitoare. Şi ne sugerează că e pe cale, din cauza insomniilor, să dea în astenie. Funcţiile stilistice ale indeterminărilor folosite de Bacovia pentru a sugera trecerea ploii în anxietate au fost evidenţiate de la bun început. Indeterminarea din ”de-atîtea” sugerează deja pragul de iritare în faţa acestei repetivităţi şi prelucrează fenomenul meteorologic în sensul unui fenomen psihic/psihotic, anunţînd deja permutarea lăuntrică a tot ceea ce e exterior – şi administrat prin descripţie. Gerunziul din final accentuează, pe de o parte, ”interminabilitatea” presiunii psihotice, întrucît, în indeterminarea lui, gerunziul strînge toate timpurile – arvunind, aşadar, şi viitorul; pe de altă parte, sunetele înfundate ale gerunziului anunţă deja o eufonie apocaliptică, o reverberaţie funebră (Bacovia e mereu atent la stratul eufonic, măcar pentru că se declară adept al ”audiţiei colorate” şi pentru că-şi muzicalizează angoasele). Există, fireşte – şi trebuie să existe -, o motivaţie ”realistă” pentru care Bacovia e iritat de incontinenţa acestei ploi tocmai în timpul nopţii; ziua mai treacă-meargă, se ia şi el, ca şi noi, cu una-alta, şi nu mai bagă în seamă clipă de clipă sîcîiala ploii; noaptea e linişte şi ţîrîitul ploii se evidenţiază ca zgomot isterizant, provocator de insomnii. Dar nimeni nu crede, fireşte, că ploaia se opreşte dimineaţa la şapte şi reîncepe seara la şapte. E o ploaie continuă, fără pauză, fără întrerupere. Noaptea e mai enervantă, dar nici ziua nu se opreşte, chiar dacă randamentul ei psihotic e mai scăzut. Cum poezia are cel mai precis limbaj dintre toate artele şi ocupaţiile, ar trebui să fim mai atenţi la funcţia acestor ”nopţi”. În conceptul de noapte nu intră decît partea de întuneric a zilei; în conceptul de zi însă, se cuprinde şi partea de lumină şi partea de întuneric. Cum ploaia e neîntreruptă, dincolo de sprijinul ”realist” al notaţiei, devine că aici noaptea (întunericul) a luat şi partea zilei (luminii), că nu avem de-a face decît cu o noapte care se repetă agonic, întocmai unei plăci temporale sau cosmice stricată şi blocată.

Ce ne spune, de fapt, acest vers inocent, aproape naiv, e că timpul lumii s-a contras într-o noapte repetitivă, definitivă; cu atît mai agonizantă cu cît se reia întocmai şi se repetă la infinit. Practic, poezia e, toată, în această candidă notaţie; avem deja ”golul istoric” prefigurat, de vreme ce timpul a devenit o noapte în reluare infinită. Acesta e limbajul absent care transformă notaţia în viziune. Nu doar că plouă enervant şi de prea multă vreme pentru ca nervii umani să mai reziste, dar am ajuns într-o noapte de diluviu din care nu mai putem ieşi; suntem blocaţi într-o noapte care se repetă la infinit. Timpul lumii e această noapte tautologică. Noaptea finală, desigur, dar o noapte care nu se isprăveşte niciodată. O noapte făcută din nopţi înnodate.

Aud materia plîngînd…

Sensul imediat, ”realist”, procesează ploaia (din fenomen psihotic, aşa cum o făcea primul vers) într-un fenomen cosmic de macerare şi igrasiere. Ploaia e deja atît de multă şi de incontinentă încît nu doar că a îmbibat tot ce există, dar deja ea a saturat lumea şi pare a nu mai veni din afară, ci dinlăuntrul lumii. Lumea a devenit un burete supra-îmbibat. În mod normal, acest proces ar fi trebuit răsfrînt printr-un ”plîns” al obiectelor, al formelor; ar fi trebuit să vedem zidurile, copacii etc. cum zemuiesc de atîta apă care i-a pătruns pînă-n structura lor cea mai intimă. Am zis ”să vedem”, dar la Bacovia fenomenul e atît de intens încît nu mai e nevoie să-l semnaleze prin intermediul unei percepţii vizuale (ca la orice om obişnuit), ci-l relatează prin intermediul unei senzaţii auditive: el aude cum curge apa din obiecte, cum alunecă picăturile care au înecat inima tuturor formelor. Faptul că două versuri la rînd ”aude” ne sugerează că deocamdată poetul e la fereală, la adăpost, în ”locuinţa” lui; nu-l plouă, ţîrîiala nu-i îmbibă hainele, ci doar nervii; e o locuinţă precară, fireşte, care-i pe cale de a se dizolva, de a se destrăma sub presiunea apei din pereţi, nu a celei ce bate în pereţi. Rămîne însă fapt că poetul nu vede/aude obiectele, formele lumii suferind, ci direct materia din care acestea sunt făcute. Iar sugestia cu bătaie vizionară e că acestea nu mai există, că toată flora exultantă a formelor a dispărut, toată prodigiozitatea formală a lumii a ajuns deja la stadiul de materie informă. Nu mai sunt obiecte, forme suferitoare, întrucît toate s-au descompus sub presiunea apei interioare. Lumea a redevenit mormanul de materie informă care era înainte de gestul creaţiei. Numai că atunci materia exulta, trăia euforia trecerii de la inform la forme, trăia din bucuria genezei şi metamorfozei. Acum ea trăieşte procesul final de dezintegrare, de întoarcere la inform. Plînsul materiei nu e doar o metaforă a diluviului, ci e şi doliul materiei după formele în care exulta pînă acum. Lumea îşi plînge moartea, materia îşi jeleşte istoria ”formală”. În numai două versuri – din care unul de o simplitate sfidătoare prin banalitate – Bacovia preface timpul într-o noapte interminabilă şi repetitivă şi readuce lumea la haos – dar la haosul final, nu la cel iniţial, în care energiile formalizante vibrau şi jubilau. Suntem chiar în noaptea apocalipsei acvatice. Şi norocul nostru că avem un martor, un reporter (poeţii se exceptează chiar şi de la apocalipsă; ca martori, ei trebuie să fie prezenţi oriunde).

Sunt singur, şi mă duce-un gînd
Spre locuinţele lacustre.

Fireşte că-i singur de vreme ce lumea a fost dizolvată şi s-a întors la inform. Singur în noaptea ultimă şi interminabilă a lumii, singur în noaptea dizolvantă. Nu e vorba de o singurătate sentimentală, nici de una filosofică; nu-i singur pentru că l-a părăsit iubita şi nu-i singur pentru că asta e condiţia umană/poetică: solitudinea. E singur pentru că-i ultimul care mai trăieşte; e singurătatea metafizică a martorului. Spre deosebire de Ioan din Patmos, care narează filmul unei viitoare apocalipse, Bacovia transmite în direct, de la faţa locului şi-n timp real. Reportajul lui e simultan evenimentului. Sfîntul Ioan Teologul a trebuit să prezentifice viitorul, să se acrediteze ca văzător al viitoarei apocalipse; Bacovia nu e un clarvăzător, ci un reporter; n-are nevoie de stilistica proiecţiei şi a convertirii viitorului în prezent. El e acolo, e *hic et nunc*. Şi transcrie ce vede/aude, fără nici o tresăsire de compasiune de sine sau de lume. Are un condei absolut insensibil; nu nemilos, ci indiferent la orice; singura lui calitate e să consemneze întocmai. De aceea notaţiile lui Bacovia au o credibilitate atroce; şi de aceea Bacovia poate transcrie orice, fie oroare, fie atrocitate. Insensibilitatea reporterului e de-a dreptul o vocaţie transcendentă. Iar credibilitatea notaţiilor totală. Bacovia nu ridică ipoteze, el consemnează fapte. Şi consemnează în direct. E singur, deci, şi în primejdie. Nu-i de mirare că, oricît de insensibil chiar şi faţă de sine, se gîndeşte la o soluţie de salvare. Ar putea fugi de această inundaţie, s-ar putea refugia într-o peşteră din munţi, la cît mai mare înălţime. O asemenea şansă nici nu e luată în discuţie; iar faptul că nu e luată arată că ea n-ar fi o soluţie, că înălţimea nu e salvatoare, căci şi munţii vor fi acoperiţi de ape. Rămîne doar şansa unei locuinţe plutitoare, a unei locuinţe-bărci. A unei locuinţe care să plutească pe un ocean infinit. La aşa ceva visează şi poetul; dar la Bacovia visarea, dusul gîndului, nu sunt operaţii de imaginaţie/nostalgie. La el fiecare gest, fie că e corporal, fie că e spiritual, e concret, e gest fizic. Noi am sta în casă şi ne-am gîndi că ne-ar prinde bine să avem o locuinţă plutitoare. Pe Bacovia gîndul îl teleportează imediat acolo unde e obiectul gîndului. La Bacovia gîndul e o macara care-l şi plasează în locuinţa lacustră, de îndată ce aceasta s-a ivit ca posibilitate. Expresionismul bacovian – de care s-a vorbit în exegeză ca funcţie de transgresie a simbolismului –într-asta constă îndeosebi: în capacitatea de a da consistenţă fizică abruptă oricărei adieri psihice sau spirituale. Bacovia gîndeşte/visează în termeni strict fizici. Orice sentiment (deşi sentimente sînt puţine la el), nu doar orice senzaţie, are o materialitate imediată. Şi gîndul de aici: nu numai că-l teleportează (e un fel de recuperare ilicită a puterii logos-ului, a gîndului/cuvîntului care creează realitatea pe care o defineşte în vreme ce e desfăşurat/pronunţat), dar îl aşează direct în pat (evident, fiind noapte; detaliile acestea cu motivaţie ”realistă” nu sunt niciodată ignorate).

Şi parcă dorm pe scînduri ude,

Suntem deja în locuinţa salvatoare, în ”locuinţa lacustră”, un fel de barcă bine ancorată şi legată de mal printr-o punte. O casă care e, virtual, o barcă, o corăbioară. Ploaia a îmbibat nu doar casa de piatră, de unde poetul a scăpat, ci şi pe aceasta,

plutitoare, de lemn. E un prim semn că nu va fi scăpare nici aici. Şi avem deja o sugestie a ceea ce înseamnă acest ultim refugiu. Martorul nu doarme în pat (de presupus, oricît de improvizată ar fi locuinţa), ci direct ”pe scînduri” (desigur, ”ude”, umezeala e imperativă şi fatală); patul de scînduri poate fi şi altceva (o bancă, o podea etc.), dar ceea ce acesta e cu siguranţă - e sicriul. Într-un sicriu îmbibat de apă doarme poetul; şi e prima dată că vine în contact direct cu ploaia şi cu efectele ei, e primul moment în care începe şi el să fie ”îmbibat” de această ploaie letală. ”Parcă” e o precauţie slabă, un adverb decorativ, ineficient, căci la Bacovia nu există soluţie de continuitate între aparent şi efectiv, între imaginar şi real. Pavăza pusă de acest adverb se spulberă pe loc în versul următor. Refugiul acesta e doar un ritual funerar (care se va desfăşura în versurile următoare).

În spate mă izbeşte-un val –

Iată că nu i se mai pare, e chiar acolo, pe scîndurile funebre şi îmbibate ale locuinţei lacustre. Trecerile acestea instantanee de la posibil/imaginar/aparent la efectiv/real creează un efect de densitate anxioasă care aproape că atinge materialitatea proceselor. Nu e un refugiu salvator, ci unul aflat în primejdie, în mijlocul unei agresivităţi apocaliptice. Primejdiile vin de peste tot, dar mai ales dinspre mal, dinspre uscat – de aceea şi doarme cu spatele spre apă şi cu faţa spre mal (nu întorci spatele primejdiei). Dar nici apele nu sunt prietenoase, ci dimpotrivă. Şi ele sunt aţîţate de o demonie apocaliptică, de o furie destructurantă (la urma urmei, ele sunt agentul exterminator, ele sunt protagonistele apocaliptice). Iar izbitul în spate, care vine totdeauna pe neprevăzute, e cel mai nemilos.

Tresar prin somn, şi mi se pare
Că n-am tras podul de la mal.

După atîtea insomnii, nu poate urma decît un somn chinuit, un somn agonic, dar din care nu-l mai poate trezi nici izbitura valului. E un somn ca simplă partitură de coşmare şi angoase, dintre care mai activă e spaima că n-a rupt legăturile - ultime, fragile - cu lumea în descompunere, cu moartea care vine din locul lumii. Sînt versuri - de felul acesta Bacovia are multe - care arată cît de atroce, de paroxistic scrupuloasă e consemnarea reportericească: reporterul e la datoria lui inclementă chiar şi cînd poetul doarme (dacă n-ar fi devenit ceva complet ridicol, aici ar fi un moment bun pentru a face operativă distincţia dintre ”eul liric” şi poetul ca atare sau poetul ca actor al confesiunii; dar nu vreau să ajung să spun şi eu caraghioslîcuri de genul ”eul liric coboară scările”;şi nici pe profesori nu i-aş îndemna; ”eul liric are coşmaruri” e un fel de-a face poezia caraghioasă). Scriitura e o funcţie cu adevărat transcendentă la Bacovia; ea poate consemna şi moartea poetului şi moartea lumii. Paradoxul fundamental al poeziei bacoviene e că ea ar putea continua şi după moartea poetului. Ea e, de fapt, singura supravieţuitoare a apocalipsei, după ce a transformat totul în victima ei. Ea e, la Bacovia, o instituţie cu adevărat metafizică. Şi poetul şi lumea sunt doar subiectele ei consemnative, victimele unui mecanism de neoprit. Scriitura îşi alienează autorul, nu doar şi-l apropriază. Nu Bacovia scrie despre Bacovia; Bacovia e scris de ceva de peste el. (Adaptăm aici o

observație făcută de Ion Pop cînd a studiat ”jocul” în poezia bacoviană și concluzia era că Bacovia ”e jucat”, nu jucător). Această modalitate de a impune poezia ca mecanism vizionar care-l strivește ori îl trage după sine și pe poet e proprie doar marilor poeți. Marilor cu adevărat.

Un gol istoric se întinde,

Avem ”golul istoric” deja pre-figurat în primele două versuri; aici el e doar configurat definitiv și consemnat. De vreme ce ne aflăm în ultima noapte a lumii, într-o noapte în perpetuă reluare, și într-un moment în care lumea a redevenit un morman de materie informă, istoria s-a șters, s-a anulat, iar locul ei e un gol. Peripeția umană s-a încheiat și-n locul ei ”se întinde” neantul. Timpul blocat într-o noapte repetitivă, formele și identitățile dizolvate în inform au constituit deja acest gol în expansiune. Acest vers – și următorul – sunt, practic, versuri de traducere și sintetizare a ceea ce s-a petrecut deja. Într-un fel, ele sunt stricte redundanțe în raport cu procesualitatea anterioară. Dar tocmai ele sunt cele mai ”puternice” ca informație – și imaginativă și problematică/vizionară. Sunt nucleul acestei viziuni a finalului, a acestei topiri/descompuneri a lumii în neant. Că ele repetă, în sinteză, fenomenul dizolvării cosmice și umane nu face decît să releve mecanismul apocaliptic instalat în poem de la bun început (și dus la apogeu în strofa de încheiere), un mecanism repetitiv (dar în interiorul căruia evoluează distrucția lumii). Între materia genezică, cea frămîntată de creator, și materia agonică din mărturia bacoviană s-a desfășurat istoria umană, neantizată acum.

Pe-aceleași vremuri mă găsesc…

Aceleași din primul vers, de unde timpul a fost deja blocat. Poetul/martorul nu mai poate ieși din această carceră temporală, din capcana în care fost prins. De altminteri, la Bacovia așa e tot prezentul, e un timp carceral prin excelență; ieșirile din el sunt doar spre moarte. Ca să fie și mai evidentă această condiție carcerală a timpului, poemele sunt - în bună parte – și mai ales în primele volume -, construite în cerc, finalul e doar începutul reluării unui aceluiași proces. Pare un procedeu (este, de fapt) tipic simbolist (și de acolo l-a și luat), încadrat în sistemul repetițiilor; dar la Bacovia el nu funcționează ca operator eufonic, de muzicalizare ori de ritmare a poemului, ci ca mecanism vizionar: procesul instaurat în poem e un proces construit ca un *perpetuum mobile*alienat, care repetă aceeași mișcare. Finalurile coincid cu începuturile, sunt începuturi; de fapt, de fiecare dată ar trebui să reluăm poezia de la capăt, astfel încît și lectura să devină un astfel de *perpetuum*. (Dacă poetul vorbește aici de ”vremuri”, nu de ”vreme”, e limpede că nu de un fenomen meteorologic vorbește; ci de condiția umană, de condiția lumii chiar).

Și simt cum de atîta ploaie
Piloții grei se prăbușesc.

În sfîrșit, efectele acestui proces de neantificare acvatică îl ating acum direct pe poet. De unde doar ”auzea”, de unde doar i se părea, acum ”simte” cu toată ființa cum se

prăbuşeşte ultima ancoră vitală, stîlpii casei. N-ar trebui ”să simtă”, ci mai degrabă să audă, să vadă. Dar dacă ”simte” înseamnă că această prăbuşire a piloţilor e deja propria prăbuşire. Locuința lacustră, fără ”piloții” de sprijin, a devenit o barcă în voia unui ocean universal. Nu mai e loc de acostare, nu va mai fi loc de acostare. Ceea ce înseamnă că această barcă e sicriul cu care poetul pleacă în ultima călătorie (poate fi şi o aluzie la unele ritualuri funebre). Ca şi alte locuinţe bacoviene, şi aceasta a devenit mormîntul său. Locuința aceasta lacustră e un mormînt plutitor.

De-atîtea nopți aud plouînd,
Tot tresărind, tot aşteptînd…
Sunt singur, și mă duce-un gînd
Spre locuințele lacustre…

E un singur invariant în această strofă care o reia pe prima. Nu mai era nevoie de ”plînsul” materiei, care între timp a devenit unul oceanic; era nevoie, însă, de o consemnare a propriei stări, de o implicare în apocalipsă a referentului, a reporterului. Nu putea rămîne chiar martor neafectat. Tresăririle s-au înmulțit, spaimele s-au apropiat, inevitabilul e aici. Doar aşteptarea lui mai poate avea relevanţă (căci loc pentru vreo speranţă Bacovia n-a lăsat); aşteptarea ca angoasă şi coşmar. Şi ceea ce e terific – definind terifianța bacoviană – e că această agonie nu se termină în finalul poeziei, ci reîncepe. Apocalipsa înfăptuită ar fi o soluție, ar fi o izbăvire; măcar pentru că ar îngheia agonia. Dar apocalipsa lui Bacovia constă în retrăirea infinită a apocalipsei.

Cam acesta e, aşadar, peisajul de reverie promis de titlu; reveria lui Bacovia e o agonie infinită. (Se poate vedea şi din felul în care am descompus poezia că aceasta are o construcţie foarte simetrizată; în fiecare strofă, primele două versuri pot face, fiecare în parte, o unitate semnificativă, iar ultimele două sunt legate inextricabil. E un ritm constructiv păstrat pînă în final, chiar dacă l-am ignorat în cazul ultimei strofe).

II. – *Cuptor*

Cuptor e un titlu de-a dreptul exotic la Bacovia. E singura dată cînd Bacovia recurge la un neaoşism calificat (ar mai putea fi vorba şi de *Moină* sau *Alean*, dar acestea nu sunt atît de strident ”tradiționaliste”), în deplin contrast cu obiceiul lui de a folosi titluri neologizate, ”intelectuale” şi chiar conceptuale (fără a mai pomeni de parolele latine, dese pînă la ostentaţie). În bun simbolist, şi el foloseşte un lexic intelectualizat, neologistic, vorbind în limbajul globalizat – ori măcar internaționalizat - al simboliştilor, chiar dacă nu bruschează limbajul poetic, deja ”eminescian” constituit, cu tupeul neologisticoidal al lui Minulescu. Dar şi pentru el neaoşismele sunt proprietatea şi steagul celeilalte tabere, sămănătoriste, şi nu se lasă contaminat de ele. Modernismul vrea să se impună şi prin ofensivă lexicală – iar Bacovia participă la această ofensivă intelectualistă. Dacă, totuşi, în acest caz s-a pus în contrast cu sine, înseamnă că opţiunea pentru denumirea populară e un manifest; forma folclorică a titlului e o premeditată concentrare nominală a viziunii, nu doar o simplă indicaţie de lectură. Lucrul e cu atît mai evident cu cît prima oară poezia a

apărut cu titlul *Iulie* (în ”Românul literar”, nr. 7/1906). Dar o lună care se numeşte ”iulie” e o lună omagială, cezarică, fastă, nu e o lună apocaliptică, un coşmar meteorologic. Numele latin nu califică esenţa de coşmar a unei luni caniculare. Substituţia titlului, chiar dacă încalcă regulamentul simbolist, e imperativă dacă poetul vrea să stabilească o relaţie de coerenţă între titlul şi corpul poemului (iar Bacovia vrea anume asta). Că de un manifest de semnificaţie e vorba se poate vedea şi din diferenţa faţă de alte titluri ”meteorologice” (în sensul cel mai banal folosim termenul, nu cu trimitere la structura cerească a fiinţelor) – de obicei neutre sau încărcate deja de angoase, dar ţinute în registru nominal. ”Iulie” e un nume indiferent, irelevant, pe cînd ”cuptor” e deja o calificare de meteorologie agonică. Bacovia (ca şi Mircea Ivănescu mai tîrziu) porneşte de obicei de la ”starea vremii” şi anunţă de fiecare dată, măcar în prealabil, dacă nu cumva poemul ţese tocmai această ”stare,” un buletin meteorologic. Meteorologia lui e totdeauna încărcată, sufocantă şi letală, indiferent de anotimp ori de momentul zilei; e o meteorologie cu pasiune apocaliptică (adevărata vocaţie a lui Bacovia e cea de reporter de apocalipse). Iar *Cuptor* va fi apocalipsa prin dogoare, prin incendiul solar. Un fel de holocaust absolut.

Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito,
Chiar pentru asta am venit să-ţi spun;

Experţii în Bacovia au de regulă cîte un capitol dedicat eroticii bacoviene. Sunt capitole de performanţă în sine, avînd în vedere că Bacovia nu face nici o declaraţie, nici o confesiune amoroasă şi nici un gest de tandreţe. Iubita lui e pur nominativă, se bucură doar de cîteva vocative (”iubito”, ”adorato”) formale, fără nici o consecinţă sau încărcătură pasională sau sentimentală. Nici nu-i de mirare că Bacovia e singurul nostru poet care mai foloseşte cu gravitate cuvîntul ”amor” (şi cele legate de el, ”amanţii” ş.a.) după ce I.L. Caragiale l-a compromis definitiv şi l-a destinat doar registrului caricatural. Poate că poetul nu era cu intenţie subversiv în non-afectivitatea lui, dar utilizarea ”amorului” era de pe atunci atinsă de o undă caricaturală (iar el nu avea cum să nu ştie). ”Iubitele” şi ”adoratele” lui Bacovia nu primesc decît ordine, dispoziţii de executat; sînt puse mereu la treabă – fie că e vorba de treburi casnice, fie că e vorba de treburi mai intelectuale sau mai artistice (să citească, să cînte la claviruri etc.); faţă de ele Bacovia se comportă ca faţă de nişte servitoare onorate cu un calificativ suprem-sentimental. Aici însă, în *Cuptor*, suntem martorii singurului gest de tandreţe din poezia bacoviană; dacă nu chiar de tandreţe, în orice caz de îngrijorare: poetul vine fuga-fuguţa din oraş spre a-i spune iubitei că-n oraş a pătruns noartea, că moartea a pus stăpînire pe oraş; desigur că graba asta e semn de îngrijorare, de solicitudine; ar fi şi normal ca poetul să se grăbească să-şi pună la adăpost iubita, s-o scape de molima letală care a făcut deja cîteva victime. (Nu va fi nici vorbă de aşa ceva: Bacovia vine acasă pentru a organiza funeraliile iubitei). Asta e alerta pe care o anunţă venind în fugă: moartea a lovit deja centrul oraşului.

Pe catafalc, de căldură-n oraş, -
Încet, cadavrele se descompun.

Avem deja numele molimei – căldura, explozia solară. Ar trebui, asta fiind cauza, să fie o moarte prin foc. Dar căldura lui Bacovia lichefiază, descompune, nu arde. Vocaţia descriptivă a poeziei bacoviene anulează alerta din primele versuri: în loc să-şi ia iubita şi să fugă (cum se face în caz de molimă de la *Decameronul* încoace, iar la noi de la Ion Ghica), Bacovia face reportajul detaliat al apocalipsei (de care pare a fi fugit cu bune gînduri). Morţii sunt deja stivuiţi (cei ”cîţiva” din primul vers par să fie deja mai mulţi) şi Bacovia contemplă îndelung (altminteri, de unde ar fi ştiut că aceste cadavre se descompun ”încet”?!) procesul de putrefacţie în care e prinsă lumea. E un film cu încetinitorul, un film *horror*, de un suprem sadism descriptiv. (”Descompunerea” e spaima cea mai teribilă din poezia bacoviană; morţile de alt tip, prin cristalizare, congelare, sunt aproape idilice în raport cu această fisiune încetinită). Nu ştiu ce alt poet mai poate asista cu atîta calm contemplativ la un asemenea spectacol atroce şi să facă reportajul neutru al maximei repugnanţe; comentatorii îl invocă, fireşte, pe Baudelaire, cu *Hoitul* său – pe bună dreptate -, dar Baudelaire pare, totuşi, mai ”mişcat” de ceea ce vede – şi nici nu vede o stivă de cadavre! Bacovia, însă, pare o instanţă contemplativă transcendentă, inuman transcendentă. Contemplaţia sa (chiar şi în acest caz) nu e nici tristă, nici bucuroasă: e absolut neutră, precisă, detaliată. Bacovia e cazul cel mai clar de ”transcendentalizare” a funcţiei poetice/creative: e limpede că nici nu se putea opune acestei forţe contemplativ-descriptive a poeziei. Creionul lui executa o comandă a poeziei, nu a poetului. (Marii poeţi trebuie să fie victime ale imperativităţii poeziei).

Cei vii se mişcă şi ei descompuşi,
Cu lutul de căldură asudat;

Grila simbolistă a poeziei bacoviene e mereu perturbată de un accelerator expresionist care împinge descripţia în ritmuri catastrofice. Aşa şi aici: moartea s-a înstăpînit deja şi pe ”cei vii”, deveniţi nişte zombi care se plimbă (”se mişcă”, de fapt, ca nişte automate) în vreme ce cade carnea de pe ei. Acceleraţia expresionistă a viziunii merge însă fulgerător mai departe: nici nu mai e vorba de carne, ci de ”lutul” originar din care oamenii au fost făcuţi. Omenirea se întoarce brusc la condiţia pre-umană (în linie creştină, fireşte, nu în linie evoluţionistă), la starea de ”lut” a corpului, la starea de materie inertă şi informă. Ca şi în *Lacustră*, şi aici acest ”lut” nu mai exultă în vederea viitoarei creativităţi pe care, virtual, o conţine, ci agonizează; e lutul final, nu lutul primordial; lutul impregnat nu de apa creaturală, ci de sudoarea letală. E o ”teologie” de-a dreptul terifiantă la Bacovia: simplă aplicare, sinistru de concretă, a propoziţiei ”din pămînt eşti şi în pămînt te vei întoarce”. Nici o deschidere, nici o perspectivă de salvare. Moartea e o nulificare completă, o neantizare desăvîrşită. (Şi asta, totuşi, în interiorul unei ”viziuni” creştine despre lume, nu doar cu aluzie evidentă la ”Geneză”, ci cu asumarea propoziţiei genezice!) Bacovia e un creştin, dar viziunea lui despre apocalipsă e cu totul alta decît cea creştină: apocalipsa nu e un punct de trecere, e finalul în sine. Dacă există vreun poet român la care cerurile s-au închis ermetic şi definitiv, acela e Bacovia. Existenţa, la el, e un simplu accident între două guri de neant.

E miros de cadavre, iubito,
Şi azi chiar sînul tău e mai lăsat.

E un refren ”iubito”, e un apelativ prezent în fiecare strofă, de fiecare dată împins cu un vers mai jos; dacă poezia ar mai fi avut o strofă, apelativul ar fi ajuns în ultimul vers; iar dacă ar mai fi avut una, ar fi căzut cu totul din strofă. Poate nu e o sugestie a pierderii încetinite a iubitei această cădere din vers în vers, dar la subtilităţile la care recurge Bacovia (uneori cu stîngăcie), aş crede că e. Cele trei strigări (fireşte, auzim deja un zumzet numerico-simbolic aici – îndeosebi de ecouri biblice) au, desigur, şi funcţie de alint final; mai ales că Bacovia tocmai îşi anunţă iubita că moartea a pus mîna şi pe ea. Fireşte, moartea s-a generalizat, şi-a răspîndit ”mirosul” (e tipic pentru Bacovia să nu braveze lexical cînd narează catastrofe; dintre toate sinonimele posibile, l-a folosit pe cel mai neutru; nu duhoare, miasmă etc., ci doar ”miros”, lăsînd cel mai nevinovat termen – cel mai indecis, cel mai general – să provoace mai mult decît ar fi putut provoca toate cele calificate ca repugnante) peste tot, a impregnat totul. Ochiul nemilos al martorului – şi acesta e versul cel mai cinic – vede acţiunea ei directă chiar asupra iubitei: sînul căzut al acesteia e stigmatul morţii care a atins-o. (Normal că există un simulacru de justificare ”realistă”: pe aşa zăpuşeală, orice sîn, cît ar fi el de ferm, se relaxează. Numai că strofa care urmează face deja parte din ritualul de îngropăciune al iubitei). Finalul veştii aduse din oraş e chiar acesta: moartea a pus deja mîna pe tine. Trebuie să ai nervi ca să-ţi poţi anunţa iubita că a început să moară, că trupul ei devine un portativ al morţii prin descompunere. Iar aşa nervi numai Bacovia are.

Toarnă pe covoare parfume tari,
Adu roze pe tine să le pun;

Şi încă ce nervi tari: în vreme ce moartea se întinde pe trupul iubitei, tot ea, ”descompusă” precum ceilalţi ”vii”, trebuie să aducă ”parfume tari” pentru ca iubitul să nu mai simtă mirosul morţii. Şi să mai aducă şi ”roze” (simboliste, desigur) cu care acesta s-o beatifice în clipa morţii şi – mai cu seamă – să n-o vadă, acoperită de roze cum e, cum se descompune. Acesta e supremul omagiu pe care Bacovia îl poate aduce iubitei: s-o îngroape în flori iar el să nu vadă cum moare şi să nu mai simtă mirosul morţii. Cu ea nu mai e nimic de făcut: măcar să se îmbălsămeze singură de dragul iubitului. O asemenea seninătate de martor e, de-a dreptul, atroce. Iar o asemenea insensibilitate – e peste cea umană; numai zeiască poate fi. Nu lacrimi, nu durere, nu compasiune: ci doar o imperturbabilă asistenţă la propria îngropăciune a iubitei. E un cinism cu adevărat suveran, o inumanizare absolută (Ion Mureşan, care se prezintă din cînd în cînd ca discipol bacovian, se amăgeşte singur cu ”bacovianismul” său; nu există poet de care Ion Mureşan, cu poetica sa compasională. să nu fie mai departe decît Bacovia; cei doi stau la capetele opuse ale axei compasiunii). Presupusa îngrijorare iniţială, din pragul poeziei, se dovedeşte, de fapt, o simplă grabă de a participa la funeraliile iubitei şi de a le organiza. Participarea, implicarea, angajarea lui Bacovia în condiţia agonică a lumii se rezumă la a fi

de faţă; poetul nu e vinovat de soarta lumii, nu e îndurerat de ea, nu e impresionat de ea; vocaţia lui e reportajul, descrierea pură a agoniei, fără afecte simulate ori reale. Descrierea ca mecanism atroce.

Sunt cîţiva morţi în oraş, iubito,
Şi-ncet, cadavrele se descompun…

… Noutatea e că acum, printre cadavrele care se descompun, e şi acela al iubitei. Tehnica simbolistă e sacră la Bacovia iar efectele ei nu sunt atît de muzicalizare (e implicită, desigur), cît de eternizare a fenomenului descris… Identitatea dintre începutul şi finalul poeziei, dincolo de religia cercului simbolist, despre asta referă: despre eternizarea agoniei. În cadre şi cu tehnici simboliste, Bacovia face tablouri de o atrocitate expresionistă.

COTIDIANUL CA POVESTE ŞI PARABOLĂ
The Everyday Reality as Story and Parable

Iulian BOLDEA[1]

Abstract

An inimitable and fascinating story-teller, both in life and in his literary works, Alexandru Vlad is suspicious about the word's abilities to reveal the hidden glints of things, the hidden meaning from a fragment of a landscape, the revelations of the human soul exposed in a segment of a phrase or in an unfinished gesture. The writer manages to select, from the shapeless nature, the revelatory detail to place the ontological or ethical accents over some ordinary sequences of the mundane existence, to carve the diaphanous from the unsignifying with expressive force, with a plastic detente, with the intuition of the world's precise drawing, capturing the print of a meaning that is hidden in the profane glints of passing.

Keywords: Alexandru Vlad, narrator, revelations, detail, ethical accents

Preliminarii. Iluziile şi deziluziile prozei scurte

Nu se mai scrie, nu se mai citeşte şi, ca atare, nu se mai comentează proza scurtă, astăzi, ca înainte, iată un truism. Cauzele pot fi dezinteresul cititorilor, indiferenţa prozatorilor şi a criticii literare faţă de genul scurt al narativităţii, chiar dacă există încă speranţa că resursele acestui timp minimal(ist) de proză nu s-au epuizat. O contrapondere la statura monumentală a romanului, la suflul epopeic, sau la conturarea unor tipologii ample este tocmai recursul la fluiditate epică, la dinamism şi expresivitate minimală, la portretul sugestiv sau dialogul percutant. Proza scurtă postmodernă recurge, cum se ştie, la relativizare şi ironie, la instinct ludic şi parodic, la luciditate şi detaşare, dar şi la o apropiere cât mai acută de real. Tensiunea raportului dinamic dintre referenţialitate şi autoreferenţialitate, a dialogului cu lumea imediată şi a explorării interiorităţii, redescoperirea cotidianului, a gesticii comune şi a banalului sunt alte câteva particularităţi ale genului scurt postmodern. Într-o anchetă a revistei „Vatra" despre *Starea prozei scurte*, Alexandru Vlad surprinde articulaţiile acestei modalităţi de a desena lumea în tuşe epice concentrate: „Despre proza scurtă se poate spune că prin natura ei comprehensibilă ne învaţă să înţelegem lucrurile ca întreg. Elementele de compoziţie sunt cele care asigură perspectiva şi pun într-o anume lumină conţinutul. Studierea şi familiarizarea cu acest fapt ajută mult mai multă lume decât, să zicem, pe cei interesaţi exclusiv de literatură. În unele universităţi americane (Yale, spre exemplu) studenţii sunt încurajaţi să studieze şi să scrie povestiri. Nu neapărat ca să devină scriitori, ceva mă face să cred că nu există o criză a prozei scurte în literatura Statelor Unite, ci tocmai pentru a învăţa să prezinte lucrurile în scris, pentru a le putea percepe ca întreg şi nu ca o sumă de elemente factuale şi disparate. Proza scurtă are, în pofida dimensiunilor uneori cu adevărat reduse, confinii interesante şi fertile. Eseul poate fi conversaţional (celebrul eseu conversaţional englez), sau poate avea elemente narative, poate fi un portret moral, o «fiziologie» - cum e cunoscut în literatura noastră clasică, poate

[1] Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.

foarte bine încorpora elemente ale genului epistolar. Şi în condiţiile postmodernismului acestea pot foarte bine coexista, îmbogăţind varietatea interminabilă a prozelor de mai mici dimensiuni decât romanul. Versatilitatea genului e menită să îi asigure supravieţuirea, dincolo de vicisitudinile tranzitorii".

Partea şi întregul

Reticent faţă de latura experimentală a postmodernismului optzecist, Alexandru Vlad e, prin focalizarea unor fragmente revelatoare ale lumii, prin reaşezările de perspectivă şi de scriitură, un prozator ce exploatează posibilităţile şi şansele unui realism eclectic, în care notaţia fermă a cotidianului şi acolada onirică se întretaie cu interesul pentru fluctuaţiile imaginarului şi rafinamentul livrescului, elemente (pre)vizibile în *Aripa grifonului*, *Drumul spre Polul Sud*, sau *Frigul verii*. Toate prozele lui Alexandru Vlad certifică o luciditate auctorială extrem de precisă, cu o atenţie impecabil ataşată problematicii alcătuirii textului narativ, tectonicii sale aparente sau implicite, reliefului său fluid şi totuşi atât de concret. Radu G. Ţeposu contura, cu suficientă precizie, profilul epic al scriitorului („Prozele lui Alexandru Vlad sunt produsul unei mari subtilităţi a observaţiei. Rafinamentul notaţiei, de o stranie austeritate poetică, produce secvenţe şi detalii admirabile ce presupun în egală măsură fineţe stilistică şi psihologică"). În acelaşi timp, şi Norman Manea are dreptate să sublinieze că „viziunea modernă, fluenţa narativă şi portanţa ideatică, scrupulul nuanţei, misterul şi luciditatea, cromatica melancolică şi contrapunctul, sarcasmul observaţiei, ritmica adecvării sînt însuşirile care compun, credem, seducătoarea specificitate a noului prozator". Pactul naratorial presupune, astfel, un risc al alegerii, o tensiune a exploatării *subiectului*, a articulării trăirii în rama unui destin, în care întâmplarea şi predestinarea se întâlnesc („Urc în fugă cele patru etaje pe scările reci, goale şi curate, fără să mă debarasez în timpul ascensiunii de sugestia că-mi scăpa ceva deşi aveam hăţurile în mână. Îmi scăpa o povestire ale cărei elemente erau toate în posesia mea, degeaba. Nu că aş fi dibuit ceva concret, dar ştiu din experienţă că elementele unei povestiri pot fi aproape oricare, simple sau întâmplătoare, elaborate, împrumutate, de toate felurile, cu condiţia să nu le lipsească însă capacitatea, dispoziţia, de-a accepta târgul cu tine)".

Inimitabil şi fascinant „povestaş", în viaţă ca şi în operă, Alexandru Vlad este mai degrabă suspicios în posibilităţile cuvântului de a revela reflexele ascunse ale lucrurilor, misterul ascuns într-un colţ de peisaj, revelaţiile sufletului uman expuse într-un crâmpei de frază sau într-un gest neterminat. Scriitorul reuşeşte să selecteze, din amorful unei naturi cenuşii, detaliul revelator, să plaseze accentele ontologice sau etice asupra unor secvenţe banale ale cotidianului, să decupeze diafanul din nesemnificativ cu forţă expresivă, cu detentă plastică a frazei, cu simţ al desenului precis al lumii, surprinzând amprenta unui sens ascuns în reflexele profane ale trecerii („În septembrie străzile par mai largi. Excesul de lumină, parcările aproape goale, zborul liber al porumbeilor prin pieţele centrale, peluzele încă verzi, unghiul nou al umbrelor ceva mai piezişe – toate acestea mă fac să umblu prin propriul oraş ca un orfan fericit. Despovărat – dacă e să folosesc un singur cuvânt. Lumea de pe stradă pare tulburată de aceeaşi stare. Dacă ar fi să ne vorbim poate că am izbucni

concomitent într-o serie de monoloage. Ecuaţii şi frânturi sibilinice de vers, secrete rostite în limbajele cifrate din copilărie, axiome şi obsesii inofensive s-ar ridica în aer tulburând o clipă zborul porumbeilor, umbrind reflexele vitrinelor şi făcând să fluture ziarele aninate în cleme la chioşcurile presei”). Prozele lui Alexandru Vlad sunt alcătuite, cum s-a mai spus, din secvenţe ce se caută una pe alta, din racursiuri ale imaginarului şi detente ale livrescului, ce fac din apelul la real un punct de plecare imprecis, vag, încifrat în simboluri şi recules în faţa miracolului ascuns în banalitatea zilnică („Realitatea era neconvingătoare, iar eu ar fi trebuit să fac un gest, să intervin cu ceva, scoţând lucrurile din raportul static în care se aflau”).

Regretatul prozator Alexandru Vlad, prematur dispărut dintre noi, a dovedit, în literatura română de azi, forţă expresivă, distincţie şi rafinament, expunând, totodată, în romane, nuvele şi intervenţii publicistice, un *stil* cu totul distinct. Un stil de trăire şi de creaţie deopotrivă,un stil ce nu agreează ornamentica inutilă, mizând, mai degrabă, pe sobrietate, pe expunerea directă, pe surprinderea precisă a comportamentului, vorbirii şi logicii existenţiale a unor personaje problematice, cu amprentă simbolică şi identitate dilematică. De altfel, referindu-se la conjuncţia dintre inspiraţie, efort constructiv şi experiment, Alexandru Vlad remarca, într-un interviu publicat în „România literară”: „Ideea iniţială este o mică revelaţie, conţine în ea totul, ca o celulă ADN. Nu-i de mirare că i se mai spune şi inspiraţie. Trebuie s-o veghezi ca pe un germene, apoi ca pe o plantă, apoi ca pe o arborescenţă, şi acestei plante până la urmă îi dai un nume. Am preferat această metaforă pentru că este mai aproape de adevăr decât orice aserţiune tehnică. Experimentul nu trebuie să compromită demersul romanesc, ci să-l evidenţieze. Se aplică principiul lui Occam.” Autor reputat de proză scurtă (*Aripa grifonului, Drumul spre Polul Sud*, *Măsline aproape gratis*), Alexandru Vlad s-a impus şi ca romancier (*Frigul verii*, *Curcubeul dublu*, *Ploile amare*), un romancier cu ştiinţa (şi arta) asamblării riguroase a naraţiunii şi a mobilizării personajelor în funcţie de necesităţile scenariului epic şi de meandrele arhitecturii sufletului omenesc. Radu G. Ţeposu avea dreptate, atunci când observa că subtilitatea observaţiei şi fineţea psihologică sunt atuurile acestui mod de a scrie: „Prozele lui Alexandru Vlad sunt produsul unei mari subtilităţi a observaţiei. Rafinamentul notaţiei, de o stranie austeritate poetică, produce secvenţe şi detalii admirabile ce presupun în egală măsură fineţe stilistică şi psihologică”. Trăirea acută, ardenţa imaginativă, detenta ironică se întâlnesc cu decupajul unor detalii în aparenţă banale, cărora li se imprimă un accent ontic inedit: „Ne uităm cu uimire la ridurile celor de-o vârstă cu noi; imediat ce rămânem singuri, ne detaşăm de propriul trecut ca de un bagaj prea greu şi încercăm o senzaţie de imponderabilitate atemporală. Până într-o zi, când controlorul de bilete ne spune în tramvai, de faţă cu toată lumea: «Unchiule, biletul acesta e greşit perforat. N-aveţi cumva prin buzunar un altul?»”. De altfel, într-un text confesiv, chiar Alexandru Vlad explica jocul imprevizibil, paradoxal, din care se alcătuieşte opera literară, cu relieful său sinuos, alcătuit din fragmente ale realului şi din irizări ale imaginarului, din secvenţe ale vieţii şi din pagini citite, din faptul divers şi din metafora revelatorie: „Am uneori impresia că personajele mele năvălesc în viaţa mea reală, aşa cum vecinii uneori se insinuează în textele mele. Sărăcia fanteziei? Dar de ce trebuie să

fie fantezia mai bogată? Nu ajunge să ștergem granița între realitate și ficțiune? Ciudat însă cum persoanele care devin personaje își pierd ceva din concretețea lor diurnă. Ca niște fotografii retușate, ce reușesc să compromită întrucâtva și originalele. Au un aer de déja vu, ca niște pagini citite a doua oară, ca păsările marcate și lăsate în libertate".

Vibrația himerică a realului

Scriitura metodică, așezată, ordonată până la minuție, fără fisuri logice sau afective, a lui Alexandru Vlad, scriitură ce știe că nu poate capta fără rest infinitezimalul fragmentar al lumii, este una care absoarbe cu fervoare gesturi și detalii, chipuri și măști ale lumii, fervori ale imediatului și imersiuni în magma trecutului, dramatisme ale corporalității și tensiuni ale unui referent lipsit adesea de anvergură semantică. *Curcubeul dublu* (2008) e un roman în care adevărul vieții și ficțiunea se întretaie, legitimând statutul eterogen al unei construcții narative cu rol de autoportret alcătuit din colaje, în care palierele epicului se alcătuiesc din confesiuni, flashback-uri, detalieri ale spațiului rural, incursiuni în spațiul oniric sau mitic, descinderi în cotidian și prezumări ale unui transcendent bine camuflat. Meditația socială, ancorată în realitatea imediată sau în contextul social-politic, se întâlnește cu notațiile alerte ale unor medii, scene, întâmplări ale satului contemporan, în care se detașează kitsch-ul, dezorientarea, dezechilibrul, lipsa de repere sigure, grotescul modernizării forțate și al deritualizării. De altfel, demitizarea unui spațiu prin definiție dedicat ritului și mitului, cum e cel rural, e acut și apăsat remarcată de un scriitor care nu își ascunde în nici un fel nostalgia față de imaginea veche, autentică a satului, printr-o punere în oglindă contrastantă a două epoci, a două spații și mentalități: „Din casele acelea vechi ieșeau fete tinere, pe care le așteptam cu respirația tăiată, simțeam mirosul de mătase încinsă cu fierul de călcat. Din casele acestea noi (deja vechi, de fapt) ies oameni bătrâni. Pe lângă ele s-a adunat un morman de obiecte inutile, colecționate în ideea că oricând e necesară o depanare, o improvizație. Vestimentația e scăpată de sub control, se poartă second-handurile de familie, hainele de lucru de pe șantier, hainele fistichii trimise de copiii de la oraș, fostul costum de mire, fosta uniformă de milițian. Dacă satul acela nu mai există, copilăria cum să mai existe? Îi lipsesc reperele vizuale, auditive, mirosurile". În *Curcubeul dublu*, confesiunea la persoana întâi, excursurile publicistice sau eseistice se îmbină cu reflecțiile asupra prezentului sau cu inserturi poematice. Partea și întregul sunt situate, aici, într-o relație tensionată, partea prezentându-se, mai degrabă, ca întreg cu structură și funcționalitate autonomă. Observator atent și precis al realității, posesor al unei percepții proaspete, cu tușe decise, ce surprind lumea în toată amploarea sa senzorială, prozatorul își construiește ficțiunea postmodernă printr-un colaj evocator cu cromatică eterogenă, ce sugerează un set de antinomii revelatorii: tradițional/ postmodern, sat/ oraș, spațiu oniric/ spațiu real („Ce lipsește? Răgetul vitelor seara, când veneau de la pășune, felinarul din grajd la ora mulsului, cântecul cocoșilor înainte de a se crăpa de ziuă, scârțâitul cumpenelor de fântână când se adăpau vitele, zgomotele unui mecanism în stare de funcționare. Ori sentimentul că toate lucrurile sunt în cursul timpului, nu în afara lui?"). Nostalgia orizontului tradițional pornește dintr-o conștiință acută a pervertirii valorilor, a falsificării articulațiilor autentice ale etnicității

tradiționale, a lipsei de respect față de trecut, față de ființa intimă a neamului. Dispariția satului tradițional e echivalentă cu însăși dispariția copilăriei, care devine un eden dezafectat, cu articulații semantice lipsite de conținut și de valoare („Din casele acelea vechi ieșeau fete tinere, pe care le așteptam cu respirația tăiată, simțeam mirosul de mătase încinsă cu fierul de călcat. Din casele acestea noi (deja vechi, de fapt) ies oameni bătrâni. Pe lângă ele s-a adunat un morman de obiecte inutile, colecționate în ideea că oricând e necesară o depanare, o improvizație. Vestimentația e scăpată de sub control, se poartă second-handurile de familie, hainele de lucru de pe șantier, hainele fistichii trimise de copiii de la oraș, fostul costum de mire, fosta uniformă de milițian. Dacă satul acela nu mai există, copilăria cum să mai existe? Îi lipsesc reperele vizuale, auditive, mirosurile”). Foarte precise sunt notațiile lui Gheorghe Crăciun referitoare la proza lui Alexandru Vlad. Autorul romanului *Pupa russa* subliniază importanța „corpului treaz” și a simbolurilor coporalității, măsurând unghiul de refracție al senzorialității în arhitectura „spațiului logocentric” („Stările difuze ale conștiinței sînt în proza lui Alexandru Vlad o expresie a corpului treaz. Prea multă atenție acordată simțurilor tulbură spațiul logocentric al intelectului – acesta pare să fie mesajul ascuns al planului moral imanent la care se raportează, în orice situație, viața personajelor. Percepția face inteligibilul mai greu de adus în spațiul conștiinței iar adormirea canalelor de comunicare cu lumea exterioară nu contribuie la clarificarea adevărului. Între cele două etaje ale ființei, gîndirea și simțirea, există o nepotrivire și neînțelegere originară. Subconștientul este poate chiar rezultatul informal al acestei rupturi.”)

Una dintre cărțile receptate cu cel mai mare interes este *Ploile amare* (2011), evocare narativă a inundațiilor din anii ’70, prilej pentru o radiografie a comunității satului ardelenesc, dar și pentru prezentarea de monologuri sau dialoguri care circumscriu analize atente ale unor trăiri de amplă și subtilă rezonanță psihologică. Așa este monologul, de o senzorialitate densă, simbolică, nereținută, al preotului greco-catolic, care se ascunde de autorități și e vizitat în secret de Anca: „Mă privea în ochi de parcă ar fi vrut să vadă cu ochii mei. O scrutare simplă și esențială, cum trebuie să-l fi privit Eva pe Adam înainte de păcat, atunci cînd nici limbaj nu era. [...] Avea ochii de un căprui intens și albul lor era curat, ca porțelanul. Privirea aceea anula cuvintele, și eu nu cunoșteam altă armă și nici alt scut. [...] Venea la mine cu mîncare și vești. Feminitatea ei umplea încăperea, era de-a dreptul agresivă și-o percepeam de-a dreptul hipnotic. Făcea pași, se așeza și se ridica, era mîndră de picioarele ei fără să pară a ști. Pentru că dacă ar fi fost conștientă de asta ar fi murit de rușine. Nu-și asuma această calitate – frumusețea, nu era decît un dat de la natură. [...] Venea la mine încheiată pînă la gît, cu basma, cu haine lungi, ca o călugăriță. Să-mi demonstreze că putea fi ca și mine dacă trebuia. Era dorința ei naivă, de parcă nu i-ar fi rămas căldura respirației, ochii dilatați, cu care-mi urmărea orice reacție și încerca să citească dincolo de ea, degetele care se frămîntau cu o viață numai a lor, trădîndu-i emoția. Îi simțeam pînă și mirosul de rufe curate, de săpun și de mătase încinsă cu fierul de călcat, frigul pe care-l aducea în cutele hainei”.

Ploile amare este o narațiune construită pe principiul intermitenței și al fragmentarității, punând în scenă episoade autonome și personaje recurente, simbolice, ex-

centrice (Pompiliu, Brodea, Alexandru, Dănilă, Kat, sau Zaharie) cu scenografie densă şi decupaje ferme ale unor situaţii ce se detaşează de logica diurnă, comunicând metaforic cu adâncurile. De fapt, chiar potopul (cu punct de plecare în inundaţiile din 1970) imprimă naraţiunii o aură de fantastic, de mister insondabil, cu sugestii ale unei apocalipse simbolice, nu lipsite de expresivitate plastică, în culori difuze, desen reţinut şi contururi abia schiţate („Faptul că lipsea şi linia orizontului, pierdută într-o ceaţă alburie, făcea ca lumea aceasta mică să pară nesfârşită […] Acum soarele nu se mai lăsase văzut de săptămâni întregi şi lumina se lăsa concomitent în cer şi în ape. Natura părea un mecanism care se stricase definitiv. Cineva acolo sus uitase cum se opreşte ploaia. Supravieţuind într-o băltoacă enormă, satul părea pur şi simplu o insulă, ca un boţ de mămăligă într-un castron cu lapte".) Sau fixarea momentului sfârşitului potopului, cu o deschidere a orizontului ce nu exclude, însă, posibile recidive („Luminaţi pe dedesubt norii deveniseră parcă şi mai consistenţi, grei ca o cupolă de beton, mucegăită de atâta umezeală neprimenită. Cerul se ridicase asemenea unui capac şi la adăpostul întunericului putea să se lase foarte bine la loc").

Tectonica narativităţii reuneşte dialogul tensionat, ţipătul existenţial, scriitura melancolică şi amplă, tandreţea catifelată, dar şi descrierile rafinate de peisaj, montura savantă a gesturilor şi afectelor sau regia adecvată a cauzelor şi efectelor epice. Riguros articulat, scenariul cărţii fixează în rama narativităţii destine umane şi întâmplări, scene cu caracter parabolic şi contexte sociale, iniţieri simbolice şi drame anodine, dileme şi mistere, într-un decupaj lipsit de stridenţe, capabil să pună în valoare profilul unor personaje cu statut precis şi misterios în acelaşi timp (Pompiliu, doctorul Dănilă şi soţia lui, Livia, Brodea, Marta, Alexandru, preşedintele de colectiv etc.). Forţa descrierilor şi delicateţea evocatoare a frazării, gradarea tensiunii epice (punctul culminant e reprezentat de momentul surpării mormintelor şi de desprinderea lespezii de pe mormântul activistului omorât cu două decenii în urmă), explorarea lumii, în extensiunea, dar şi în intensitatea ritmurilor sale dovedesc, dincolo de „profunzimea observaţiei morale şi existenţiale" (Cornel Moraru), atenţie neabătută la detaliu, multiplicare a unghiurilor de observaţie, alternarea perspectivelor sau glisajul reperelor temporale, prin care se sugerează dialogul dintre interioritate şi exterioritate, dintre timbrul identitar al personajelor şi alteritate, exprimată prin diversele ipostaze ale unei istorii alienante. Deloc întâmplător, Pompiliu e cel care se maturizează prin percepţia unei infrarealităţi abjecte, de un grotesc indiscutabil („Se deschisese o fantă, un vizor, spre o lume despre care ar fi preferat să nu ştie că există. Dacă există"). Ploaia interminabilă, potopul cu alură simbolică capătă o amprentă malefică, iar natura e redusă la o scenografie traumatizantă, în care se derulează destinul unei umanităţi decăzute, cu contururi morale destrămate.

Proza lui Alexandru Vlad impune prin spectacolul alternării perspectivelor, prin percepţia contrapunctică a detaliilor şi a imaginii de ansamblu, a concretului şi a livrescului, prin care se sugerează persistenţa unei atmosfere de aşteptare, de amânare sau de iluzie perpetuu reînnoită, într-o lume cu contururi ferm desenate, în tuşe dense, din care nu absentează vibraţia unui subton melancolic şi himeric. Operă cu multiple şi subtile straturi ale narativităţii şi ale scriiturii, proza lui Alexandru Vlad este una atipică pentru contextul

optzecist în care a evoluat, în care şi-a fixat reperele şi s-a dezvoltat. E o proză ce surprinde, cu egală îndreptăţire epică, fervorile cuvântului şi paradoxurile corporalităţii, mecanismele visului şi resorturile translucide ale unui imaginar travestit în concretitudine, partea şi întregul, imediatul şi absolutul.

Bibliografie critică selectivă

Mircea Iorgulescu, în „România literară", nr. 19, 1978; Ion Bogdan Lefter, în „Amfiteatru", nr. 2,1981; Norman Manea, în „SLAST", nr. 10, 1981; Liviu Petrescu, în „Steaua", nr. 1, 1981; Virgil Podoabă, în „Familia", nr. 2, 1981; Mircea Mihăieş, în „Orizont", nr. 21, 1982; Gheorghe Crăciun, în „Astra", nr. 11, 1983; N. Steinhardt, în „Familia", nr. 8, 1983; Norman Manea, *Pe contur*, 1984; Ştefan Borbely, în „Viaţa Românească", nr. 8, 1985; Eugen Simion, în „România literară", nr. 48, 1985; Cornel Regman, în „Viaţa Românească", nr. 9, 1985; Tania Radu, în „Flacăra", nr. 41, 1985; Ion Pecie, în „Ramuri", nr. 9, 1985; Liviu Petrescu, în „Steaua", nr. 6,1986; Gheorghe Perian, în „Astra", nr. 9, 1986; Ioan Holban, *Profiluri epice contemporane*, 1987; Cornel Regman, *De la imperfect la mai puţin ca perfect*, 1987; Ion Simuţ, în „România literară", nr. 13, 1988; Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan*, vol. I, 1988; Simona Popescu, în „Viaţa Românească", nr. 3, 1989; Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, 1989; Gheorghe Perian, *Scriitori români postmoderni*, 1996; Virgil Podoabă, *Anatomia frigului. Altă analiză monstruoasă (Eseu monografic despre Alexandru Vlad)*, 2003; Iulian Boldea, *Teme şi variaţiuni*, Editura Europress Group, Bucureşti, 2008; Tudorel Urian, în „România literară", nr. 10, 2008; Iulian Boldea, *Aproximaţii*, Editura Contemporanul, Bucureşti, 2010; Ovidiu Pecican, în „Apostrof", nr. 8, 2012; Carmen Muşat, în „Observator cultural", nr. 607, 2012; Cornel Ungureanu, în „Luceafărul de dimineaţă", nr.2, 2013; Iulian Boldea, în „România literară", nr. 15, 2015; Paul Cernat, în „Observator cultural", nr. 764, 2015; Ion Simuţ, în „Cultura", nr. 510, 2015.

Acknowledgement: This paper was supported by the National Research Council- CNCS, Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, title Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948)/ Cercetarea pentru aceasta lucrare a fost finantata de catre Consiliul Naţional al Cercetării Ştiinţifice (CNCS), Proiect PN-II-ID-PCE-2011-3-0841, Contract Nr. 220/31.10.2011, cu titlul Crossing Borders: Insights into the Cultural and Intellectual History of Transylvania (1848-1948)/Dincolo de frontiere: aspecte ale istoriei culturale si intelectuale a Transilvaniei (1848-1948).

DISTANȚA ŞI RETRAGEREA SENSIBILULUI
The Distance and the Retiring of the Sensible

Dorin ŞTEFĂNESCU[1]

Abstract

The paper discusses the way in which the meaning of a poetical text is brought to understanding, namely in a transparent distance where the image is possible. It is not an empty distance, but a full one, fulfilled with its meaning made visible. It utters itself as it shows something that can be seen and understood. The distance creates its own form, an undetermined figure printed in the paste of the receptive intuition. It isn't the reflecting image of a sensible object; in a poetical horizon these objects disappear in favor of a form "altered" through privation or retiring. That what retires itself – lacking in the immediate visibility – realizes in this action a transfer of image, creates in the very place of the sensible disappearance the contour of a new appearance.

Keywords: distance, image, appearance, sensible, visibility

I

Faptul că diafanul reprezintă locul însuşi al apariției imaginii demonstrează calitatea trupului poetal de a se face vizibil unei intuiții comprehensive. Nu doar semnificabilul apare şi se autodonează în absolutul originii sale; pentru a vorbi de posibilul unui semnificabil, trebuie să existe *distanța* pe care o presupune acest posibil, între un sens actual, deja constituit, articulat şi „expresiv", iradiind într-o constelație de semnificații, şi potența semantică a unei donații originare, imprezentabilul unui început absolut care nu se resoarbe în sens şi nu se converteşte în ființă. Dacă într-adevăr acest semnificabil apare şi se dă înțelegerii, el se lasă văzut, dă de văzut şi de înțeles. Ceea ce se vede în intuiție e doar străbaterea acestei distanțe, trecerea printr-o interioritate deschisă. Manifestare *in potentia*, nereprezentabilă şi netematizabilă, căci aici nu putem vorbi de un reprezentabil (în lipsa oricărui reprezentat) şi nici măcar de un orizont de prezență care să-şi comunice sensul. Ceea ce luminează şi *face* imagine nu e decât starea de puritate a unui mediu translucid, intervalul unei transparențe receptoare şi transmițătoare totodată a luminii, trans-apariția *altuia*, inimaginabil ca orizont al ființei. „Întrucât vizibilul nu se prezintă aici decât în vederea invizibilului", „el nu încetează să trimită la un altul decât el însuşi".[2] Trupul poetal luminează înainte de a fi corp poetic, imaginea sa fiind forma inaparentului semnificabil, epifanie a rostirii care se arată în palimpsestul textului rostit. „Ordinea logică este astfel precedată de o *spunere* care este solidară cu o *situare* şi o *înțelegere*",[3] dar e vorba de o rostire antepredicativă, fără tradiție ori experiență la nivelul rostitului, deci pe plan prelingvistic, acolo unde ceea ce se rosteşte semnifică înainte de a fi cuvânt. „Această Rostire trebuie atinsă înainte de Rostit, sau Rostitul trebuie redus la ea".[4]

---

[1] Professor PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş
[2] Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Quadrige / PUF, Paris, 2002, p. 29.
[3] Paul Ricœur, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 55.
[4] Emmanuel Lévinas, *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Humanitas, Bucureşti, 2006, p. 109.

De aceea, nu vorbim de o „imagine întrupată" (Juhani Pallasmaa), ci de un semnificabil întrupat în – sau mai degrabă *ca* – imagine, dat vederii şi înţelegerii sub forma trupului poetal. „Forma ontologică a Rostitului nu poate altera semnificaţia acestui dincolo de fiinţă ce se arată în acest Rostit",[5] sensul limbajului înainte ca el să se disperseze în discurs, înainte de a se fixa în Rostit, de a semnifica un deja-(s)pus, de a fi absorbit de îndată ce Rostitul se formulează. O Rostire netematizabilă, fără aparenţa sau prezenţa care ar face din ea o temă, dar care se declară şi se expune în inaparentul inepuizabilei sale donaţii: „Rostitul nu e deci comunicarea unui Rostit. (...) De îndată ce Rostirea nu semnifică decât prin Rostit, ea se ocultează şi e absorbită de acesta. Rostirea fără Rostit are nevoie de o deschidere care nu încetează să se deschidă şi care se declară ca atare. Rostirea este această declaraţie".[6] Iar aceasta pentru că perspectiva pe care o deschide este ulterioară posibilului său, prezenţa unui sens deja activ care se dă gândirii, posibil întrucât decurge din esenţa unui semnificabil în absenţa *cogito*-ului: „însăşi lumea deschiderii şi infinitul posibilelor ce decurg de aici".[7] Imposibil de captat ca prezenţă a prezentului, imaginea diafană nu poate fi tematizată (explicată, interpretată); totuşi ea poate fi înţeleasă intuitiv. Dacă „tematizarea este (...) inevitabilă pentru ca semnificaţia însăşi să se arate",[8] nu e mai puţin adevărat că rostirea disimulată în rostit caută mereu să contrazică această disimulare, ceea ce semnifică fiind însăşi ambiguitatea distanţei deschise, făcută posibilă, în care semnificabilul ia formă, se in-formează şi luminează, dă semn că apare. Vine de departe, dar nu din trecut ci din străfundul unei *dynamis*, străbate distanţa care îl separă de fiinţă pentru a apare. „Distanţă plină de lumină, ca vid al transparenţei", ea este chiar condiţia de *posibilitate* a constituirii imaginii, de *vizibilitate* a inaparentului. „Vizibilitate a vizibilului, imaginea introduce deci o distanţă; mai exact, ea produce extensia unei dedublări în chiar miezul a ceea ce face din vizibil calitatea comună a existentului şi, în acelaşi timp, prima poartă de acces la acesta".[9] Imagine care, pe de o parte, nu stă pentru ea însăşi ci trimite spre, arată în intuiţie semnificabilul întrupat al originii poetale. Deşi nu este încă o cunoaştere, momentul acesta marchează începutul absolut al oricărei cunoaşteri care are loc „pornind de la intuiţia sensibilă, care este deja de ordinul sensibilului orientat spre *ceea ce*, în imagine, se anunţă ca fiind dincolo de imagine".[10] Pe de altă parte, într-un al doilea timp, „intuiţia este deja sensibilitatea care devine *idee*", simbolizant al imaginii simbolizate: „Această mişcare « subiectivă » a cunoaşterii aparţine astfel esenţei înseşi a fiinţei, temporalizării sale, în care esenţa capătă sens, în care imaginea este deja idee, simbol al unei alte imagini; totodată temă şi

---

[5] *Ibidem*, p. 318.
[6] Emmanuel Lévinas, *Dieu, la mort et le temps*, Grasset, Paris, 1993, p. 223.
[7] Jean Burgos, „La notion de motif dans les recherches sur l'imaginaire", în Michel Vanhelleputte and Léon Somville, *Motifs in art and literature*. Proceedings of a Symposium held on the 8th of December 1984 at the Vrije Universiteit Brussel, Uitgeverij Peeters Leuven, p. 33.
[8] Emmanuel Lévinas, *Altfel decât a fi....*, ed. cit., p. 310.
[9] Anca Vasiliu, *Images de soi dans l'Antiquité tardive*, Vrin, Paris, 2012, p. 152.
[10] Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 137.

deschidere, contur şi transparenţă".[11] Dar vederea nu se epuizează în cunoaştere; dacă deschiderea diafanului ca distanţă este intuibilă ca imagine care apare înţelegerii, faptul că ceva dă semn că apare se arată ca rostire deja posibilă, mărturie a ceea ce transpare dându-se ca veşnic reînceput.

II

Dacă începutul absolut al cunoaşterii porneşte de la intuiţia sensibilă, trebuie văzut ce înseamnă acest ordin al sensibilului şi la ce transformare este el supus atunci când intră ca fenomen iconic în orizontul înţelegerii deschis de lumea poemului. Imaginea potenţială (*in potentia*) se dă abia în posibilul vederii, de vreme ce aceasta din urmă nu are încă un obiect efectiv al acţiunii sale. Cititorul, „ce-şi conştientizează în cursul procesului de însuşire comprehensivă a textului tipul de percepţie solicitat de însuşi obiectul estetic, trebuie să recurgă, în măsura în care, prin universul reprezentat aici, i se deschide o perspectivă a alterităţii, la o modalitate non-familiară de experienţă".[12] O formă nedeterminată care se imprimă în pasta intuiţiei receptoare, trezind înţelegerea afectată de proiecţia „imaginală" a semnificabilului. A fi afectat înseamnă aici a fi confruntat cu alteritatea unui nemaivăzut, cu *altceva* care ia forma imprevizibilă a unui preînţeles.[13] Dar aceasta nu reprezintă (prin asemănare ori analogie) imaginea speculară a unui obiect sensibil; în orizont poetic obiectele sensibile se oculteazǎ pentru a face loc unei forme „alterate" prin privaţiune ori *retragere*.[14] Ceea ce se retrage – lipseşte din vizibilitatea imediată – realizează prin această mişcare un transfer de imagine, creează în chiar locul dispariţiei sensibile conturul incert al unei noi apariţii. „Nu e de ajuns pentru facultatea vizuală să sesizeze albul, trebuie ca sensibilul să fie perceput ca o « imagine »".[15]

Câmpul raporturilor din lumea poemului se sustrage impactului lumii sensibile; ceea ce înţelegerea intuitivă surprinde – ceea ce îi e dat să „vadă" – nu e albul unei figuri ce reprezintă un obiect ale cărui determinaţii spaţio-temporale concrete sunt indubitabile, ci imaginea albă a unei apariţii nedeterminate, ambiguitatea unei trans-formări prin care se manifestă în vizibil un alt tip de fenomen. Ceea ce e intuit prin înţelegerea albă este un

[11] *Ibidem*, p. 138. Simbolismul „este acel *dincolo* al sensibilului deja în intuiţie şi acel *dincolo* al intuiţiei în idee" (*ibidem*, p. 139). „Imaginea – care este ea însăşi un *metaxu* între prezenţa brută în care obiectul este resimţit, şi gândirea, în care el devine idee – permite obiectului să apară, să fie, adică, prezent ca reprezentat" (Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice*, Meridiane, Bucureşti, 1976, vol. al II-lea, p. 18).

[12] Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hermeneutică literară*, Univers, Bucureşti, 1983, p. 129.

[13] Prealabil hermeneutic al unei lecturi inocente, al purei plăceri estetice (*aisthesis*), care – transpus în temă – pune în faţa exegezei dificila sarcină de „*a identifica o semnificaţie* care să fie *o semnificaţie nouă*" (Paul Ricœur, *Écrits et conférences. 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010 , pp. 103-108). Se creează astfel un spaţiu de sens, o distanţă între „o receptare *sesizantă*, atentă la prescripţiile partiturii muzicale care este textul, şi o receptare *deschizătoare*, în virtutea caracterului de orizont recunoscut de Husserl oricărei percepţii. (...) Textul cere cititorului ca, mai întâi, acesta din urmă să se încredinţeze înţelegerii *sesizante*, sugestiilor de sens pe care o a doua lectură va veni să le tematizeze şi care vor furniza acesteia un orizont" (Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. III, Seuil, Paris, 1985, p. 256).

[14] La fel cum „imaginile lucrurilor dorite sau detestate (...) nu aparţin fanteziei poetice, căci aceasta, chiar atunci când pare să le purifice şi să le armonizeze, de fapt le creează din nou, ca imagini proprii ale sale" (Benedetto Croce, *Poezia*, Univers, Bucureşti, 1972, p. 191).

[15] Anca Vasiliu, „Autour d'un anonyme aristotélicien. Nouvelles perspectives sur le diaphane", în Christian Trottmann et Anca Vasiliu (dir.), *Du Visible à l'Intelligible*, Honoré Champion, Paris, 2004, p. 42.

fenomen ambivalent: ca *eidos* al signifianței obiectelor sensibile în re-tragere, în *urma* cărora apare posibilul unui semnificabil originar, şi ca *eikôn* în care acesta se întrupează pentru a apare. Fenomenul astfel intuit – în dubla sa natură – se donează înțelegerii ca vizibil-invizibil, întrucât ceea ce se vede este doar forma unui trup poetal, conturul mişcător al unui câmp de sens care, nedându-se încă inteligibilului, transcende intuiția pură care nu-i sesizează decât originea semnificantă. Nu e vorba însă, în acest caz, nici de imaginea invizibilă (noetică), nici de cea vizibilă (mimetică), aşa cum apare această distincţie la Aristotel.[16] Nedându-se încă inteligibilului, forma aceasta se înfățişează în vizibilitatea internă a unui imprezentabil, a inevidentului (*unscheinbar*). O lumină mai degrabă simțită decât văzută, trup al semnificabilului care se „imaginează", se formează, ia o formă imaginală translucidă (*transparens*). Formă invizibilă pentru gândirea interpretativă – la fel cum lumina nu e văzută prin ea însăşi – dar intuibilă acolo unde semnificabilul îşi conturează locul posibilei apariții, unde el începe să spună ceva. Mai degrabă decât lumină a unui corp care devine vizibil, imaginea diafană este luminozitatea, „fără ca o « lumină *în sine* » să poată fi sesizată şi definită în esența ei",[17] dar şi fără „față" întoarsă spre exterior, expusă razei unui *cogito* care ar transforma-o în obiect deja interpretabil. Inaparent din care decurge de altfel şi apofatismul unui demers care nu o poate circumscrie afirmativ, ci înaintând prin negații şi interogații.

Bibliografie

Burgos, Jean, „La notion de motif dans les recherches sur l'imaginaire", în Michel Vanhelleputte and Léon Somville, *Motifs in art and literature*. Proceedings of a Symposium held on the 8th of December 1984 at the Vrije Universiteit Brussel, Uitgeverij Peeters Leuven

Croce, Benedetto, *Poezia*, Univers, Bucureşti, 1972

Dufrenne, Mikel, *Fenomenologia experienței estetice*, Meridiane, Bucureşti, 1976

Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică şi hermeneutică literară*, Univers, Bucureşti, 1983

Lévinas, Emanuel, *Dieu, la mort et le temps*, Grasset, Paris, 1993

Lévinas, Emanuel, *Altfel decât a fi sau dincolo de esență*, Humanitas, Bucureşti, 2006

Marion, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, Quadrige / PUF, Paris, 2002

Ricœur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, Bucureşti, 1995

Ricœur, Paul, *Écrits et conférences. 2. Herméneutique*, Seuil, Paris, 2010

Ricœur, Paul, *Temps et récit*, t. III, Seuil, Paris, 1985

Vasiliu, Anca, „Autour d'un anonyme aristotélicien. Nouvelles perspectives sur le diaphane", în Christian Trottmann et Anca Vasiliu (dir.), *Du Visible à l'Intelligible*, Honoré Champion, Paris, 2004

---

[16] Destinul noetic (sau *fantastic*) al imaginii ca „prezenţă sensibil-inteligibilă", activă în diferitele facultăţi ale intelectului (imaginaţie-*phantasia*, memorie, raţiune). Este ceea ce Jean-Pierre Vernant numeşte „destinul psihologic al imaginii" („Images et Apparence dans la théorie platonicienne de la « Mimêsis »", *Journal de psychologie*, 2, 1975, reluat în *Religions, histoires, raisons,* Maspero, Paris, 1979, pp. 105-137).

[17] Anca Vasiliu, *op. cit.*, p. 51. Ea este atunci „ecranul de luminozitate propice revelării vizibilului ca atare" (*ibidem,* p. 55).

Vasiliu, Anca, *Images de soi dans l'Antiquité tardive*, Vrin, Paris, 2012
Vernant, Jean-Pierre, „Images et Apparence dans la théorie platonicienne de la « Mimêsis »", *Journal de psychologie*, 2, 1975

PREPOZIŢIA. PRECIZĂRI PRELIMINARII LA DEMERSUL TEORETIC (I)
The Preposition. Preliminary Explanations on the Theoretical Approach (I)

Luminița CHIOREAN[1]

Abstract

During the evolution of Romanian language, prepositions multiply and become different all the time. Various structures in the old language are replaced by new ones. The great functional variety of prepositions, the possibility to express syntactic relations through different prepositions, the influence of some analogical structures, the desire to avoid many genitives or the repetition of the same preposition are some of the reasons for which the prepositions are given different interpretations by speakers. This is also the argument of the present study.
In this part of the study, we try to reorder the theoretical frame of the lexical-grammatical class of preposition.

Keywords: preposition, nominal flexion, prepositional case, relational meaning, subordinate connector inside a clause, discursive connector

0. Prepoziția. Generalități

Semantic, prepoziția are sens „relațional" (relatem), fie un *sens vectorial*[2], „transparent", care dirijează sensul textual al enunțului, cum e cazul prepozițiilor lexicale şi semilexicale, de tipul: *pentru, spre, în*, *după, lângă* etc., fie un *sens scalar* (*sens zero*), ca în cazul prepozițiilor funcționale[3], de tipul: *a, de, la, pe*. ***Morfologic***, prepoziția, fiind o parte de vorbire neflexibilă, nu presupune flexiune.

Sintactic, prepoziția este caracterizată distribuțional prin ocurența „în fața" unei clase lexico-gramaticale - *„pre-„+„-poziție"* (de obicei: substantiv, pronume, adjectiv, adverb[4]), împreună cu care, la nivelul sintagmei binare, îndeplineşte o funcţie sintactică. Excepţie este „postpoziția" prepoziției faţă de termenul potenţat relațional la nivelul locuțiunii adverbiale de tipul: *extraordinar de, exagerat de, extrem de* etc., sintagme echivalente semantic cu superlativul adverbial *foarte*, formant prezent în exprimarea comparativului superlativ al adjectivului şi al adverbului.

Prepoziția este un „conectiv subordonator intrapropozițional"[5], care, prin sensul relațional, stimulează organizarea şi crearea de sintagme. În contextul sintagmelor nominale, prin regim cazual, prepoziția impune nominalului precedat unul din cazurile

[1] Associate Prof. PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

[2] *Sens vectorial vs scalar*. Cf Luminița Chiorean, „Analiza gramaticală a construcţiilor circumstanţiale", în *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia,* Ed UPM, Tg. Mureş, 2004, p.49.

[3] Subliniem faptul că prepoziţiile funcţionale sunt diferite de morfemele gramaticale ale flectivului verbal. Interpretarea noastră creditează lingvistica clujeană, prin urmare, abordăm o poziţie diferită de interpretările din *GALR* şi *GBLR*.

[4] În sintagme cu verbe la moduri nepredicative (infinitiv şi supin) împreună cu sufixele gramaticale sunt analizate ca morfeme discontinui (ex: *a...-a; a...-ea; a...-e; a...-i/ î// de/pentru/ la ... –at/-ut/-s//–it/-ît*) , şi ca prepoziţii. Cf şi Maria-Laura Rus, „Valori ale supinului", în *Studia Universitatis ,,Petru Maior". Philologia,* nr.4, Ed. UPM, Tg-Mureş, 2005, pp.125-132.

[5] G. G. Neamţu, „Observaţii pe amrginea grupării „prepoziţie + adjectiv" în română", în vol. *Studii şi articole gramaticale,* Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca,2014, p. 289 *et passim*.

prepoziţionale (C_3: genitiv$_3$, dativ$_3$ sau acuzativ$_3$), claseme de relaţie ale nominalului (la acelaşi nivel intrapropoziţional), exprimate prin flective (desinenţe cazuale, morfeme ale determinării hotărâte vs nehotărâte). Ca mijloc de subordonare, cazurile prepoziţionale (C_3) aparţin joncţiunii[6]; de unde, este evidentă calitatea de *jonctiv* a acestui relatem (prepoziţie).

1. Clasificarea prepoziţiilor

1.1. După ***criteriul formal (structural) şi regimul cazual***,[7] se disting trei categorii asociate celor trei cazuri prepoziţionale, şi anume:

- *prepoziţii simple:*
  - caz G_3: *asupra, contra, deasupra, împotriva, înaintea* etc.*;*
  - caz D_3: *graţie*[8]*, datorită, mulţumită, conform, potrivit, adecvat, aidoma, asemenea* etc.;
  - caz Ac_3: *pe, la, cu, de, lângă, din, fără, spre* etc.*;*
- *prepoziţii compuse.*
  - caz G_3: *deasupra, dedesubtul, înăuntrul, înapoia, dinaintea* etc.*;*
  - caz Ac_3: *de pe lângă, dintre, dinspre, înspre, printre, de la, de pe, pe la, pe sub* etc.;
- *locuţiuni prepoziţionale* (structuri frazeologice cu rol de jonctiv):
- G_3, terminate în morfemul determinării hotărâte:
  - ***-a***: *în afara, în ciuda, în faţa, în pofida, pe măsura, prin medierea/mijlocirea, în privinţa, în vederea* etc.*;*
  - *-(u)****l***: *de-a curmezişul/lungul/ latul, în cursul, în dosul, în susul/ josul/ largul/ lungul, în dreptul, în fundul, în jurul, de jur împrejurul, în mijlocul, prin intermediul, pe timpul* etc.*;*
  - ***-le***: *în spatele;*

Notă. Locuţiunile prepoziţionale cu structura formală "prepoziţie + subst. art." (*în faţa, în ciuda* etc.) pot fi confundate cu substantivele în Ac_3 (cu prepoziţie). O graniţă tranşantă între ele este greu de trasat. Rămân în continuare subiect de dispută ca încadrare (în studii de specialitate, tratate, manuale, culegeri) formaţii de tipul: *din cauza, din pricina, cu scopul, în alternativa, cu condiţia, în mijlocul, în vremea, în timpul, cu excepţia, în privinţa, în eventualitatea* etc.: locuţiuni prepoziţionale cu Ac sau substantiv în Ac_3. În materialele indicate apar sugestii pentru o delimitare de principiu:

(a) posibilitatea combinării cu un adjectiv demonstrativ (antepus sau postpus)

(b) posibilitatea inserării între prepoziţie şi substantiv a genitivului (în special a relativului care în forma *a (al) cărui [(cărei, căror)].*

Formaţiile care răspund negativ, la ambele teste sunt reale locuţiuni prepoziţionale cu genitivul: *în ciuda → *în ciuda aceasta, * în a cărui ciudă; în faţa → *în faţa aceasta, *în a cărui faţă; în jurul → *în jurul acesta, *în a cărui jur* etc. Formaţiile care răspund pozitiv la teste, la

---

[6] Celelalte două mijloace ale exprimării subordonării la nivel intrapropoziţional sunt *flexiunea* şi *acordul*.

[7] Cf Inventar şi exemplificare: cazuri relaţionale în L. Chiorean, *Limba română contemporană.* Pentru uzul studenţilor, Ed. UPM, Tg. Mureş, 2006.

[8] Prin gramaticalizare, prepoziţiile au provenit astfel: *graţie* din substantiv; *datorită, mulţumită* din participii verbale; *conform, adecvat* etc. din adverbe de mod.

amândouă sau la unul dintre ele, nu sunt locuţiuni prepoziţionale, ci se cuvin interpretate ca substantive în Ac_3: *din cauza → din cauza aceasta, din această cauză, din a cărui cauză; cu excepția → cu această excepție, cu excepția aceasta, cu a cărui excepție; în mijlocul → în al cărui mijloc, în mijlocul acest* etc.

- Ac_3, terminate în prepoziția:
  - ***de***: *aproape*[9] *de, alături de*[10]*, departe de, dincolo de, din cauză de, în caz de, (în)afară de, , în loc de, față de, în (pe) timp de, peste drum de, vizavi de* etc.;
  - ***cu:*** *cu tot cu, comparativ cu, în comparație cu, conform cu, în conformitate cu, deodată cu, împreună cu, în legătură cu, laolaltă cu, odată cu* etc.;
  - ***la***: *cu privire la, privitor la, raportat la, cu referire la, referitor la* etc.
- ***alte structuri:*** *cât despre, afară din/ în;* ***ca, precum, decât, cât,*** la origine adverbe de comparație: ***decât mine, ca mine, cât mine***

Notă. Multe dintre loc. prep. cu Ac au corespondente locuţiuni conjuncţionale subordonatoare, cu structura identică sau similară, în afară de partea terminală care nu este prepoziţie, ci conjuncţie subordonată sau alt conectiv interpropoziţional.
Compară:

Locuţiuni prepoziţionale	–	Locuţiuni conjuncţionale
în loc de	–	*în loc să*
pe motiv de	–	*pe motiv că*
în caz de	–	*în caz că*
în timp de	–	*în timp ce*
afară de	–	*afară că (pop.)*
odată cu	–	*odată ce*

1.2. După ***criteriul semantic şi sintactic***, prepoziţiile şi locuţiunile prepoziţionale se clasifică în:

- *prepoziţii lexicale* (sugerează circumstanţa verbului antepus, respectiv a nominalului precedat, căruia-i impune şi cazul):
  - cu sens locativ (Se duce *în/ la/ spre* universitate.);
  - cu sens temporal (Ajung *la/după*[11] ora cinci.);
  - sens „mediat" – instrumental (reuşita *grație* prietenilor; cititul *cu* voce);
  - sens final (învățatul *pentru* promovarea examenelor);
  - sens opoziţional, de adversitate (lupta *împotriva* fumatului) etc.
- *prepoziţii semilexicale* (impun o restricţie sintactico[12]-semantică a regentului, accentuându-i sensul textual):

[9] Când adv. „aproape" are sens de aproximaie numerică, funcţionează ca discursiv adverbial, ca în exemplul: *La concurs, au participat aproape o mie de sportivi.*
[10] În interpretările din *GALR, GBLR* sintagmele exemplificate nu sunt locuţiuni prepoziţionale, ci „adverb + prepoziţie". Luând în calcul echivalentul semantic prepoziţional al acestor sintagme (*aproape/ alături de = lângă* etc.), le considerăm ***locuţiuni prepoziţionale***.
[11] Prepoziţia lexicală cu sens temporal e prezentă şi în structuri de tipul: *în jur de, aproximativ la* etc.
[12] Sintactic, adjuncţii verbelelor din aceste strudcturi cu prepoziţii semilexicale sunt complemente indirecte precedate de prepoziţie, Ac_3 (în gramatica tradiţională), numite în *GALR, GBLR*: complemente prepoziţionale.

- a se asocia *cu*, a apela *la*, a milita *pentru*, a beneficia *de*, a se disocia *de*, a depinde *de*, a consta *în*, a se mulţumi *cu*, a se bucura *de* etc.;
- apt *pentru*, capabil/responsabil/avantajat/ gelos/invidios *pe*/ bucuros *de* etc.

- *prepoziţii funcţionale*: *a, de, la, pe* – cu sens scalar (vide semantic)[13].

2. Restricţii morfologice şi tematice. Funcţii sintactice

În acest paragraf, ne raportăm la sintagmele de tipul: „prepoziţie+ nominal (substantiv, pronume sau parte de vorbire substantivată)/ adjectiv/ adverb”. În construcţiile cu verbal, prin gramaticalizare[14], aceste lexeme le considerăm morfeme incluse în flectivul discontinuu întrerupt al formei verbale; ex. *a...-i* din structura infinitivului verbal: *a citi*; respectiv, *de/ pentru/ la...-it* din structura supinului verbal, prezent doar în română: *de/ pentru/ la* citit etc.

2.1. Structuri de tipul: „prepoziţie + nominal”

2.1.1. Restricţii de caz[15] şi funcţii sintactice

Ca relatem intrapropoziţional, pe lângă dirijarea sensului textual-discursiv, prepoziţia impune regimul cazual specific joncţiunii, validând totodată şi funcţia sintactică a nominalului precedat. Pentru a prezenta rolul prepoziţiei/ locuţiunii prepoziţionale în evidenţierea poziţiei sintactice a nominalului însoţit (substantiv, pronume, adjectiv/ numeral substantivat ş.a. lexeme substantivate), vom recurge la un inventar de funcţii sintactice ale nominalului în caz prepoziţional (caz3).

- <u>**Funcţii sintactice în Ac3:**</u>

- nume predicativ: *Cartea este* ***de medicină****./ „[...] iarba pare* ***de omăt****” (Eminescu)*
- atribut substantival prepoziţional: *Cartea* ***despre cei doi***[16] *este la dispoziţia cititorilor. /Pe mulţi dintre noi ne caracterizează grija* ***faţă de părinţi****.*
- atribut pronominal prepoziţional: *Vestea* ***de la el****/* ***despre ai noştri*** *ne-a bucurat./ Grija* ***faţă de ai săi*** *mă linişteşte./Şi* ***dintre ei***[17] *şi-au manifestat nemulţumirea.*
- atribut apoziţional: *S-a supărat pe prietena*[18] *ei,* ***pe Ela****.*
- complement indirect[19]: *Mizez* ***pe reuşita*** *la examen./Este atent* ***faţă de părinţi****./E furioasă* ***pe toţi****, şi prieteni, şi duşmani.*

<u>Notă</u>. În structuri de tipul: *L-am cunoscut <u>pe antrenor</u>.* – reamintim că „pe” nu este prepoziţie, ci morfem intraacuzatival, marcator al genului personal (*pe antrenor* = complement direct, Ac1).

---

[13] Le discutăm pe parcursul acestui studiu destinat prepoziţiei.
[14] „*Gramaticalizarea,* fenomen manifestat în sistemul limbii (codul lingvistic), constă în transformarea elementelor lexicale în categorii funcţionale (mijloace lingvistice cu funcţie gramaticală; de ex: operatorii verbali, conectorii gramaticali, modalizatorii etc.).” (Luminiţa Chiorean, „Conectorii adverbiali. Practica analizei instrucţionale”, în *Înspre şi dinspre Cluj. Contribuţii lingvistice. Omagiu prof. G.G. Neamţu la 70 de ani,* coord. Ionuţ Pomian, editor Nicolae Mocanu, Editura Scriptor şi Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2015, p.
[15] Vezi paragraful 1.1. *criteriul formal şi regimul cazual*.
[16] „Cei doi” =numeral substantivat, Ac3.
[17] Subiect subînţeles: „unii/ mulţi/ puţini/ câţiva”, pronume nehotărât simplu/ compus [sau „cinci/ şaisprezece” , numeral substantivat], regent al atributului proponominal prepoziţional „dintre ei”.
[18] Interpretare: pe prietena=complement indirect (regent: verb reflexiv „*a se supăra* pe cineva”)
[19] Complement prepoziţional, în GALR; GBLR.

- predicativ suplimentar: *Cartea nu o consider* ***de critică literară.***[20]
- complement de agent: *Felicitată* ***de prieteni/ de aceia/ de ai tăi/ de fiecare*** *dintre noi, ea spera să fie recunoscută în domeniu./Bătut* ***de soartă****, se izolă de toți.*
- complement circumstanțial de mod: *Te ascultă* ***cu atenție.***[21]*/Scrie* ***fără chef.***
- complement circumstanțial de mod comparativ: *Consumă* ***cât un spart.***
- complement circumstanțial de loc: *El locuiește* ***vizavi de facultate.***
- complement circumstanțial de timp: *Vin* ***după ore.****/A ajuns* ***odată cu maşina*** *lor.*
- complement circumstanțial de scop: *A mers la el* ***pentru cărțile*** *de gramatică./Am vorbit* ***spre binele*** *vostru.*
- complement circumstanțial de cauză: *Spitalul e închis* ***pentru epidemie.****/****În lipsă de înțelegere****, va demisiona.*
- complement circumstanțial concesiv: ***Cu*** *tot* ***regretul****, nu pot onora solicitarea.*
- complement circumstanțial consecutiv: *L-a speriat* ***de moarte.***[22]*/Se-nțeleg* ***de minune.***
- complement circumstanțial condițional: ***În caz de pericol****, trage alarma!*
- complement circumstanțial instrumental: *Nu mai scriu lizibil* ***cu stiloul.***
- complement circumstanțial sociativ: *Vin* ***împreună cu Ela.****/Vor sosi* ***cu tot cu ei.***
- complement circumstanțial de relație: ***De loc*** *e din Cluj-Napoca./Discutăm* ***în legătură cu plecarea.****/****La treabă****, e spirt./****De frate****, frate să-mi fii!*
- complement circumstanțial de excepție: *Nu bea* ***decât suc.****/****În afară de ceai****, nu bea nimic.*
- complement circumstanțial opozițional: ***În loc de supă****, mănâncă dulciuri.*
- complement circumstanțial cumulativ: ***Pe lângă ceai****, bea și cafea.*

- **Funcții sintactice în G_3:**

- nume predicativ: *E* ***împotriva compromisului.***
- atribut substantival prepozițional: *Vom învinge vreodată în bătălia* ***împotriva cancerului****?/Cartea* ***din fața copilului*** *e a mea.*
- atribut pronominal prepozițional: *Revolta* ***asupra lor*** *este inutilă.*
- atribut apoziţional: *Şi-a revărsat furia asupra Anei, [adică]* ***asupra prietenei.***
- predicativ suplimentar: *Intervenția, i-o consider* ***în afara situației*** *în discuție.*
- complement indirect[23]: *S-a năpustit* ***asupra adversarului.***
- complement circumstanțial de mod: *El a fost recompensat* ***pe măsura aşteptărilor.***
- complement circumstanțial de loc: *Mașina e parcată* ***în spatele casei.***
- complement circumstanțial de timp: *A vegheat-o* ***pe timpul nopții/în cursul zilei.***
- complement circumstanțial concesiv: *El a reușit* ***în ciuda aşteptărilor.***
- complement circumstanțial de scop: *El se pregătește* ***în vederea examenelor.***
- complement circumstanțial condițional: ***În locul lui Radu****, aș fi făcut la fel.*

---

[20] Apreciem că, în scurt timp, sintagma „critica literară" se va impune ca substantiv compus.
[21] Sintagma *„cu atenție"*= prep + subst., fiindcă acceptă determinarea adjectivală: *„cu mare atenţie/ cu atenţie mărită"* etc. Nu este locuţiune adverbială.
[22] În unele gramatici, se analizează ca un complement de mod consecutiv, interpretare apropiată funcției cumulante.
[23] Complement prepoziţional, în GALR; GBLR.

- complement circumstanțial de relație: *Am discutat* ***asupra planurilor*** *de viitor.*
- complement circumstanțial cumulativ: ***În afara ceaiului,*** *bea și cafea.*
- complement circumstanțial opozițional: ***În locul ceaiului,*** *bea cafea.*
- complement circumstanțial de relație: *Am discutat* ***în privința elevului*** *bolnav.*
- complement circumstanțial de excepție: ***În afara fructelor,*** *n-a mâncat nimic.*
- complement circumstanțial instrumental: *El a reușit* ***prin intermediul relațiilor.***

- **Funcții sintactice în D_3:**

- nume predicativ: *Succesul vostru va fi* ***conform aşteptărilor.***
- predicativ suplimentar: *Succesul îl consider* ***conform aşteptărilor.***
- atribut substantival prepozițional: *Sosirea* ***conform orarului*** *a surprins-o.*
- atribut apozițional: *Datorită lui Vasile, adică* ***datorită prietenului*** *tău, ai reușit.*
- atribut pronominal prepozițional: *Rezultatele* ***grație lor,*** *prietenilor tăi, sunt vizibile.*
- complement circumstanțial de mod: *El acționează* ***potrivit planului.***
- complement circumstanțial concesiv: ***Contrar aşteptărilor,*** *și tot a reușit.*
- complement circumstanțial de cauză: ***Datorită neseriozității,*** *nu a promovat anul.*
- complement circumstanțial instrumental: *Noi am reușit* ***grație ajutorului*** *primit.*

2.1.2. Restricții de articulare

De obicei, substantivul însoțit de prepoziție este nearticulat (nu solicită obligatoriu prezența morfemelor determinării): *Merg la facultate. Mă îndrept spre casă.* Prepozițiile *de-a*, din structura locuțiunilor adverbiale, de tipul: *de-a baba oarba, de-a v-ați ascunselea, de-a vacanța* etc., respectiv prepoziția *cu* însoțită de un modificator, în structuri de tipul: *Îl sfătuiește cu calmul părintelui iubitor.* solicită prezența morfemelor determinării hotărâte pentru nominalul precedat de jonctiv. Aceeaşi restricție a determinării hotărâte este cerută şi de prezența genului personal (Ac_1 cu „pe" morfem intraacuzatival), în structuri de tipul: *Am văzut-o pe colega.../ pe mama* etc.

2.1.3. Restricții de număr

Prezența obligatorie a nominalului plural este solicitată în construcțiile cu prepoziții cu sens *locativ, partitiv* sau *simetric,* de tipul: *dintre/ din, între*, printre; ex.: *emoțiile dintre ei; una din/ dintre cărțile tale; discuția dintre copil și mamă/ dintre cei doi.* Aceeaşi restricție se impune şi în cazul morfemului partitiv *de* prezent în construcții de tipul: *un copil de-ai tăi/dintre ai tăi* (*copii*).

2.1.4. Restricții de rol tematic

Rolurile tematice sunt activate în special de prepozițiile lexicale; ex.: *A candidat doar* ***pentru prieteni.*** - Beneficiar; *Pisica este* ***în coş.*** – Locativ; *Cărarea trece* ***prin fața casei*** *ei.* – Parcurs; *Cartea e citită* ***de toți.*** – Experimentator; *S-a supărat* ***pe prietenul*** *tău.*(Ac_3)- Pacient; Uşa se deschide **cu cheia**. – Instrument; *Cămaşa-i* ***în carouri*** – Descriptiv; *Invitația e făcută* ***din carton*** *mat.* – Compozit; etc.

În cazul prepozițiilor funcționale, rolul tematic se manifestă prin medierea verbului: *L-****a supărat*** *pe prietenul tău.* – rolul tematic Pacient este dirijat de verbul tranzitiv *a supăra* (*pe cineva...* Pacient), şi nu de lexemul *pe*, care nu este prepoziție, ci morfem intraacuzatival($Ac_{1\ gen\ personal}$) – o prepoziție gramaticalizată (conversiune).

Interesante, nu doar în analiza gramaticală, ci mai ales în gramatica normativă, sunt prepozițiile care activează rolul semantic stimulat de regentul verbal sau adjectival, ca în structurile: *Colaborez* ***cu colegii**!* – Comitativ (*a colabora cu*); *Militează* ***pentru drepturile*** *angajaților.* – Rezultativ (*a milita pentru*); *Mi-am amintit* ***de mama**.* - Perceptiv (*a-și aminti de...*) etc.

2.2. Structuri de tipul: „prepoziţie + adjectiv”

2.2.1. Restricții de caz şi rol tematic. Funcții sintactice

Structurile „prepoziție + adjectiv” prezintă două variante: cu *adjectiv substantivat (A)*, respectiv cu *adjectiv posesiv (B)*.

A. Structuri de tipul: „prepoziţie + adjectiv substantivat/adjectiv”

Exemple:

a) ***De harnică**, nimeni n-o întrece.*(C.circ. de relație, în Ac_3) →*De [femeie] harnică*, ...
b) *A luat-o* ***de corectă**.* (CPO, în Ac_3) →... *de [lucrare] corectă.*
c) ***Din galben**, s-a făcut gri.* (CPrep, în Ac $_3$) →*Din [carton] galben,...*
d) Se îndrăgostea de toți, și ***de răi**, și* ***de buni**.* (Apoziție subst., în Ac_3) →*de [oameni] răi, de [oameni] buni.*
e) *O știu* ***de mică**.* (Np, Ac_2 în constr. temporală) →... *de [când era] mică.* -
f) Plânge ***de furioasă**.* (Np, Ac_2 în constr. cauzală) →... *[cât] de furioasă [este].* -

Adjectivul nu are flexiune proprie, ci, prin acord cu nominalul precedat, preia categoriile gramaticale ale acestuia de gen, număr și caz. În exemplele *a-d*, prepozițiile „de” și „din” impun un regim cazual nu adjectivelor, ci substantivelor prezente în inferențele derivate evidențiate (structuri inițiale sau de adâncime). Astfel, prin conversiune, adjectivele devin substantive, preluând funcția și morfologia nominalului regent suprimat din construcții derivate, de tipul: *Din carton galben* (CPrep în Ac_3 +Aadj în Ac_2), *s-a făcut gri* →*Din galben* (adjectiv substantivat, Asubst prep în Ac_3), *s-a făcut gri.*[24]

❖ **„De” – conector discursiv[25]**

În opinia noastră, nu același proces de gramaticalizare are loc în exemplele e-f, în care sunt active construcții de tip circumstanțial „active” în structura de suprafață[26]. Astfel, enunțul e) derivă din structura de adâncime: *O știu de când era mică.* = în care avem o regentă și o subordonată temporală, introdusă prin conectivul „de când” (adverb relativ de timp cu valoare de conjuncție subordonatoare temporală precedată de prepoziție). În structura de suprafață, se păstrează doar lexemul „de” cu sens temporal și adjectivul „mică” (nume predicativ, în N_2, în subordonata temporală). Avem astfel: nume predicativ în construcție circumstanțială de timp, exprimat prin adjectiv, N_2 + „de”. Aici, lexemul „de” este mai mult decât jonctiv: are și funcție pragmatică. Lexemul „de” din exemplele e-f este conector (sau marcator) discursiv temporal în e): *O știu de [când era] mică* (*de mică* =

---

[24] Cf G.G.Neamţu, „Observaţii pe marginea grupării „prepoziţie + adjectiv” în română”, în *Studii şi aticole gramaticale*, Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca, 2014, pp. 289-296.
[25] Alte tipuri de prepoziţie funcţională cu statut de conector sau marcator discursiv vor fi interpretate în partea a doua a studiului destinat analizei gramaticale şi pragmastilistice a prepoziţiei (publicarea în nr.urm.)
[26] Cf Luminiţa Chiorean, „Analiza gramaticală a construcţiilor circumstanţiale”, în *Studia Universitatis Petru Maior. Philologia*, Ed UPM, 2004, pp. 46-61.

marcator discursiv temporal + adjectiv, N2/Np în construcţie circumstanţială de timp), respectiv „de” marcator discursiv cauzal în f): *Plânge [cât] de furioasă [este]*. (*de furioasă* = marcator discursiv cauzal al construcţiei circumstanţiale de cauză + adjectiv, N2/Np)

B. Structuri de tipul: „prepoziţie + adjectiv posesiv”

Exemple:

g) ***Despre ai noştri*** *studenți, numai de bine!* – prep. compusă, sens de relație (impune cazul Ac_3 subst. *studenți*, pe care-l precedă) + Aadj/ adjectiv posesiv, Ac_2 (acord cu regentul nominal „studenți”); prezența morfemului actualizator posesiv („ai”) se explică prin topica inversă a adjunctului față de termenul regent.

h) *Era* ***împotriva mea****.* – Np/ adjectiv posesiv, Ac_2 + conector discursiv.

❖ **„Împotriva” – conector discursiv**

Lexemul „împotriva” nu mai are asupra cui să exercite restricția cazului prepoziţional G_3, odată ce este suprimat substantivul; aici, „*împotriva opiniei/ persoanei/ ideilor mele*”. Din inferența propusă ca reconstituire a „activității” nominale, remarcăm acordul adjectivului posesiv cu nominalul regent, într-un G_2 (caz acordat): „mele”, şi nu forma „mea” din paradigma posesivului, pers. I, sg., este omonimă pentru cazurile N_2/ Ac_2, cum apare în exemplul inițial (h). Prin urmare, în enunțul: *Era împotriva mea.* – secvența evidențiată se analizează astfel: nume predicativ, exprimat prin adjectiv posesiv („mea” substituie doar ideea de posesor) în Ac_2 (caz acordat), fiind este exclusă „asocierea” nominativului cu un caz prepozițional + *conector sau marcator discursiv „împotriva”, cu sens de adversitate (opozițional).*

2.2.2. Restricții de număr şi gen

Aceste restricţii sunt date fie prin preluarea desinenţelor specifice clasemelor nominalului în urma procesului de gramaticalizare (a) sau prin acordul adjectivului cu substantivul regent exprimat (b), fie reluarea acestor informaţii prin recunoaşterea poziţiei sintactice (iniţiale) din structura derivată (c).

Exemple:

a) ***De harnică****, nimeni n-o întrece. - de harnică* = complement circ. de relaţie, exprimat prin adjectiv substantivat, fem., sg., Ac_3 + prep. funcţională

b) *Despre* ***ai mei*** *studenţi, numai de bine! – ai mei* = atribut adjectival, exprimat prin adjectiv posesiv, substituie un posesor – pers. I, sg - şi se acordă în gen, nr., caz cu subst. determinat *studenţi* – masc., plr., Ac_2 (topica inversă)

c) *Plânge* ***de fericită****. – de fericită = nume predicativ, exprimat prin adjectiv, fem., sg.,* N_2 *în construcţie circ. de cauză* (+ *„de”* marcator discursiv cauzal)

2.3. Structuri de tipul: „prepoziţie + adverb/ semiadverb”[27]

În structurile de acest tip sunt prezente jonctive funcționale (cu sens scalar sau vide semantic). Unele însă îşi pot manifesta rolul pragmatic (cum ar fi restrictivul „până”etc.)

---

[27] Apreciem că, în orgamizarea enunțului, sunt prezente patru tipuri sintactice, şi anume: grup nominal, grup adjectival, grup verbal şi grup adevrbial, grupuri generatoare a celor patru tipare structurante manifestate în limbă: substantiv, adjectiv, verb şi adverb. Grupul prepoziţional, evidenţiat în GALR şi GBLR, îl considerăm varianta a grupului nominal cu centru substantiv sau pronume în caz relaţional (prepoziţional – caz_3), asemenea variantei cu pronume: „grup nominal cu centru pronominal”.

A. Structuri de tipul: „prepoziție + adverb"

Exemple:

a) cu sens locativ: *Ia-ți-o* **de aici**! / *A plecat* **pe undeva**. – compl. circ. de loc/ adverb de loc + jonctiv (prepoziție)funcțional (ă)
b) cu sens descriptiv: *Camera* **de sus** *e destinată bibliotecii.* – atr. adverbial/ adverb de loc + jonctiv funcțional
c) cu sens temporal: *A plecat* **de ieri.** – compl. circ. de timp/ adverb de timp + jonctiv funcțional
d) cu sens temporal: *Stă* **până mâine**. – compl. circ. timp/ adverb de timp + conector discursiv temporal

- **„Până mai/ aproape"** etc. **– conectori discursivi**[28]

În structuri cu adverbe precedate de lexeme precum: *„până mai/ aproape..."*, termenii evidențiați nu sunt prepoziții, chiar dacă au rol de jonctiv între adverb și verbul regent, ci sunt conectori discursivi: „până" e un discursiv adverbial limitativ sau restrictiv, ce poate activa unul din rolurile tematice: Sursă, Locativ, Țintă, Parcurs, Temporal; al doilea, de aproximație. În exemplul: *Stătea <u>până mai</u> să adoarmă cu capul pe carte.* – cele două lexeme cu rol discursiv preiau și un rol funcțional de conjuncție subordonatoare temporală. Discursivul adverbial „până" se combină deseori cu un substantiv (pronume; numeral; verb) care are deja o prepoziție, ocupând prima poziție: *până la mine, până pe deal, până sub cetate* etc. sau *cu adverbe: până mâine, până acolo, până departe* etc.

B. Structuri de tipul: „semiadverb + prepoziţie"

e) *A ajuns <u>în jur</u>* **de** *ora 10. Vorbea <u>cam</u>* **cu** *greutate. Du-te <u>mai</u>* **la marginea** *băncii!*

Deseori, pentru evidențierea sensului textual pot interveni și conectori discursivi adverbiali de tipul: *și, nici, chiar, tot, doar, numai* etc. Exemple: *<u>Și</u>* **pe la** *tine a trecut./ A venit <u>chiar</u>* **la** *tine.*

Concluzii

Prepoziția e un relatem complex, care-și pune amprenta atât intrapropozițional prin regimul cazual (prepoziții lexicale și semilexicale) impus nominalului pe care-l însoțește, cât și la nivelul text-discursului, prin rolul de marcator discursiv (prepoziții funcționale și semilexicale). Tipurile de structuri cu prepoziție descrise în această primă parte a studiului constituie repere pentru următorul articol privitor la *dificultățile din practica analizei gramaticale a prepoziției* în vederea rezolvării aspectelor controversate prezente în actele de limbaj.

Bibliografie

*** „Prepoziția" în *Gramatica limbii române. I Cuvântul* – GALR. I, coord. Valeria Guțu Romalo, Editura Academiei române, București, 2005, pp. 607-630.

[28] Cf Luminița Chiorean, „Conectorii adverbiali. Practica analizei instrucționale", în *Înspre și dinspre Cluj. Contribuții lingvistice. Omagiu prof. G.G. Neamțu la 70 de ani,* coord. Ionuț Pomian, editor Nicolae Mocanu, Editura Scriptor și Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2015, pp.124-136.

*** „Conectori sintactici şi tipuri de relaţii. Prepoziţia şi grupul prepoziţional (Gprep)", în *Gramatica de bază a limbii române* – GBLR, coord. Gabriela Pană Dindelegan, Editura Univers Enciclopedic Gold, Bucureşti, 2010, pp. 321-330.
CHIOREAN, Luminiţa, „Analiza gramaticală a construcţiilor circumstanţiale", în *Studia Universitatis „Petru Maior". Philologia*, nr. 3, Editura Universităţii „Petru Maior" din Tg. Mureş, 2004, pp. 46-61.
CHIOREAN, Luminiţa, *Limba română contemporană.* Pentru uzul studenţilor, Editura Universităţii „Petru Maior" din Tg. Mureş, 2006.
CHIOREAN, Luminiţa, „Conectorii adverbiali. Practica analizei instrucţionale", în *Înspre şi dinspre Cluj. Contribuţii lingvistice. Omagiu prof. G.G. Neamţu la 70 de ani,* coord. Ionuţ Pomian, editor Nicolae Mocanu, Editura Scriptor şi Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2015, pp.124-136.
COTEANU, Ion, *Gramatica de bază a limbii române*, Editura Albatros, Bucureşti, 1982.
DRAŞOVEANU, D. D., *Teze şi antiteze în sintaxa limbii române*, Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1997.
FELECAN, Daiana „Prepoziţia – valori funcţionale", în vol. *Mioara Avram in memoriam*, coord. Silvia Pitiriciu, Editura Sitech, Craiova, 2015, pp. 121-130.
GUŢU ROMALO, Valeria, *Corectitudine și greșeală (Limba română de azi)*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
NEAMŢU, G.G., „T27. Prepoziţie – impune caz/ nu impune caz" ...– ...„T33. Locuţiuni prepoziţionale/ locuţiuni conjuncţionale", în *Teoria și practica analizei gramaticale - distincţii și ... distincţii*, Paralela 45, Piteşti, 2007, pp. 136-159.
NEAMŢU, G.G. „Observaţii pe marginea grupării „prepoziţie + adjectiv" în română", în *Studii și articole gramaticale*, Editura Napoca Nova, Cluj-Napoca, 2014, pp. 289-296.
PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, DRAGOMIRESCU, Adina, NEDELCU, Isabela, „Prepoziţia şi grupul prepoziţional", în vol. *Morfosintaxa limbii române. Sinteze teoretice și exerciţii*, Editura Universităţii din Bucureşti, 2010, pp. 197-207.
PANĂ DINDELEGAN, Gabriela, „Gramatica formelor omonime „a", în vol. *Înspre și dinspre Cluj. Contribuţii lingvistice. Omagiu prof. G.G. Neamţu la 70 de ani,* coord. Ionuţ Pomian, editor Nicolae Mocanu, Editura Scriptor şi Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2015, pp. 497-507.
RUS, Maria-Laura, „Valori ale supinului", în *Studia Universitatis „Petru Maior". Philologia*, nr.4, Editura Universităţii „Petru Maior" din Tg. Mureş, 2005, pp.125-132.

IDEILE ŞCOLII ARDELENE ÎN VIZIUNEA FILOSOFICĂ A LUI LUCIAN BLAGA

The Ideas of the Transylvanian School in Lucian Blaga's Philosophical View

Eugeniu NISTOR[1]

Abstract

In spite of his vivid sympathy and understanding for scholars of the Transylvanian School, for their love of books and teaching, praising their particular efforts "to build the world in Romanian language", including the assimilation of concepts of Western philosophy, Lucian Blaga did not hesitate to criticize their exuberance and visionary enthusiasm, which had led them to unpardonable exaggerations in point of spiritual life. Blaga's analysis of this generous cultural subject is marked by critical accents even in his youth, when the philosopher had published the article "The Uprising of our non-Latin Fund", accents that continued in his mature years - in pondered considerations though - in his volume The Mioritic Space, and in his article "The Latinist Transylvanian School" written during the war; then, at the beginning of the sixth decade, he devoted an entire chapter to this generous subject in his scientific work The Romanian Thinking in Transylvania.

Keywords: Transylvanian School, Romanian thinking, Mioritic Space, Latinity, autochthonism, political emancipation, Enlightenment

Filosoful îşi exprimă interesul faţă ideile Şcolii Ardelene încă din tinereţe, când publică articolul „Revolta fondului nostru nelatin" („Gândirea", 1921), continuându-şi analiza critică pe un ton mai echilibrat în studiul „Evoluţie şi involuţie", din *Spaţiul mioritic* (1936) şi, apoi, în articolul „revizionist", intitulat „Şcoala ardeleană latinistă" („Vremea", 1943),[2] pentru a culmina cu aprecierile din capitolul al şaselea al lucrării ştiinţifice *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea,* editată postum,[3] unde introspecţia analitică este de detaliu, iar ideile filosofice şi politice ale acestei mişcări de emancipare a românilor din Transilvania sunt nu doar extrem de bine reliefate, dar şi descrise şi documentate cu acribie. Primele două lucrări amintite ale lui Lucian Blaga conţin idei (critice sau speculative) utilizate de filosof pentru configurarea teoriei sale despre sufletul românesc, în fond chiar armătura de argumente care, cumulate, alcătuieşte conceptul de matrice stilistică autohtonă (De altminteri toate datele şi aspectele pe care le vom investiga arată că ideile corifeilor Şcolii Ardelene îi propulsează, în multe privinţe, în postura de precursori ai filosofului).

Arătând că orgoliul originii pur latine a poporului român este „moştenirea unor vremuri când a trebuit să suferim râsul batjocoritor al vecinilor noştri, care cu orice preţ ne voiau subjugaţi", tânărul filosof susţine că ar fi mai corect să admitem faptul că

[1] Assistant Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

[2] Aceasta fiind, iniţial, o prelegere prezentată studenţilor universităţii clujene la 16 martie 1943, intitulată simplu: *Şcoala Ardeleană* – vezi Ion Bălu, *Viaţa lui Lucian Blaga,* vol IV, Editura Libra, Bucureşti, 1999, p. 78.

[3] Lucrarea este datată, ca manuscris, chiar de filosof: „1950" şi redactată în cadrul sarcinilor de serviciu şi a indicaţiilor primite din partea lui Mihai Ralea, directorul Institutului de Istorie şi Filosofie a RPR, în vederea alcătuirii unei *Istorii a Filosofiei româneşti* – vezi Ion Bălu, *Viaţa lui Lucian Blaga,* op. cit. pp. 77-80.

„însemnatul procent de sânge slav şi trac, ce clocoteşte în fiinţa noastră, constituie pretextul unei probleme, care ar trebui pusă cu mai multă îndrăzneală.”[4] Suntem adică, susţine gânditorul, mult mai mult decât „latini – limpezi, raţionali, cumpătaţi, iubitori de formă, clasici...”, spiritul românesc având în structura lui complexă „şi un bogat fond slavo-trac, exuberant şi vital”, iar „simetria şi armonia latină ne e sfârtecată de furtuna care fulgeră molcom în adâncurile oarecum metafizice ale sufletului românesc.”[5] Această stare a spiritului autohton este apreciată de Blaga a fi un fel de „revoltă a fondului nostru nelatin.”[6] Explicaţia ştiinţifică pe care încearcă filosoful să o dea acestei stări naturale a spiritului colectiv este una biologică, fiind extrasă din *teoria culorilor* a lui Goethe: prin experimentul încrucişării dintre o floare albă şi o floare roşie, în cadrul aceleiaşi specii, rezultă o plantă care are unele însuşiri *dominante*, „stăpânitoare” (fie ale celei albe, fie ale celei roşii), dar „s-a dovedit însă că din când în când cu oareşcare ciudată regularitate reapar şi însuşirile curate ale celeilalte flori. E o izbucnire din mister când nici nu te aştepţi.”[7]

Tânărul filosof Lucian Blaga (era în anul 1921!) exprimă acest adevăr asupra originii noastre etnice recurgând la o formulare entimematică, extrasă din scrierile lui Hegel: „A defini înseamnă – dacă nu în întregime – cel puţin în parte – a nega.”[8] Pledoaria lui este cât se poate de clar exprimată, el pledând atât pentru preţuirea strămoşilor noştri latini, „privilegiaţi” în raport cu ideile Şcolii Ardelene, cât şi a celor traco-slavi, consideraţi adesea doar nişte părinţi vitregi, când de fapt sufletul colectiv românesc a devenit şi este mai bogat tocmai prin această complementaritate! Aşadar, se întreabă filosoful: „de ce să ne mărginim numai la un ideal cultural latin, care nu e croit în asemănare desăvârşită cu firea noastră mult mai bogată. Să ne siluim propria noastră natură – un aluat în care se dospesc atâtea virtualităţi? Să ne ucidem corsetându-ne într-o formulă de claritate latină, când cuprindem în plus atâtea alte posibilităţi de dezvoltare? – Întrebarea va nelinişti multe inimi. Din partea noastră, ne bucură când auzim câte un chiot ridicat din acel subconştient barbar, care nu place deloc unora. Aşa cum o înţelegem noi – într-adevăr nu ne-ar strica puţină barbarie.”[9] Îndemnul la această reconsiderare a complexei alcătuiri a fiinţei etnice româneşti este cu atât mai lăudabilă cu cât există o convingere statornică a filosofului că aparţinem unui popor tânăr, şi că prin urmare, „istoria noastră se proiectează mai mult în viitor decât în trecut.”[10]

Continuându-şi ideea identificării specificului românesc, „ca nucleu iradiant şi consistent”, peste doar trei luştri, Lucian Blaga arată insistent spre *determinantele stilistice,* ca potenţe creatoare autohtone, precizând că „matricea stilistică colaborează la definirea unui popor tot aşa de mult ca sângele şi graiul. Ea poate să crească sau să scadă, dar când se

[4] Lucian Blaga – *Ceasornicul de nisip*, ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea Popa, colecţia Restituiri, Editura Dacia, Cluj, 1973, p. 47
[5] *Ibidem,* pp. 47-48.
[6] *Ibidem,* p. 48
[7] *Ibidem*
[8] *Ibidem,* p. 46
[9] *Ibidem,* p. 49
[10] *Ibidem*

stinge, se stinge şi poporul."[11] Diferită de cea occidentală, „această matrice stilistică, mănunchi secret de puteri eficiente, este de altfel singura noastră mare *tradiție*."[12] Intenția filosofului este de a surprinde „unele fețe vremelnice" ale împrejurărilor, mai mult sau mai puțin norocoase, în care s-a configurat istoria românilor, ea însăşi înfăţişându-se sub forma mai multor *tipologii istorice,* şi anume: „o istorie de tip deplin câteva veacuri, pe urmă o istorie de tip *ezitant*, şi uneori de tip *diminuant*."[13]

Constatarea gânditorului este că, în vremea existenței provinciei imperiale Dacia Traiană, populația mixtă autohtonă s-a racordat la cerințele veacului, având „o remarcabilă cultură populară şi o nu mai puțin impunătoare civilizație urbană...", prezentând toate datele şi condițiile „pentru înjghebarea şi declanşarea unei *istorii* de viguroasă linie interioară, fie în cadrul imperiului, fie independent de imperiu."[14] Dar năvălirile popoarelor migratoare şi retragerea aureliană în sudul Dunării au zădărnicit această posibilitate, filosoful meditând asupra acestei situații, nu fără o umbră de tristețe şi nostalgie impregnate adânc în scrierile sale: „Începuturile românismului coincid astfel cu o *retragere* din istorie şi din toate posibilitățile ei ritmice şi dialectice, într-o viață nu lipsită de cultură, nu despuiată de forme, dar anistorică (...) Pre-românismul s-a retras gasteropodic în scoica sa, unde în veacurile de somn aveau să se înfiripe întâiele determinante ale matricei stilistice româneşti."[15] Demonstrația blagiană a involuției populației autohtone, a adoptării unui mod de viață cel puțin *ezitant*, dacă nu chiar *diminuant*, foloseşte o bogată gamă de termeni lingvistici, care au suferit transformări ca urmare a acestei atitudini asumate, de boicot al istoriei. Sunt analizați câțiva termeni de origine latină, inițial specifici unei civilizații urbane, care au suferit interesante modificări prin adaptarea, în timp, la cadrul specific de viețuire, preponderent rural, al populației băştinaşe, căci „limba românească păstrează, ca nici o altă limbă romanică, vădite rămăşițe ale acestui proces, de lungă durată, al retragerii din *istorie* în viața de tip *organic*."[16] Aşa sunt termenii: latinescul *pavimentum* (cu înțelesul de pavaj stradal, podea de cameră etc.), din care a derivat filologic românescul *pământ*, expresie a utilizării lui exclusiv în mediul sătesc, rural, unde absentează elementele civilizației urbane; „evoluția semnificației *pavimentum-pământ* – scrie Blaga – este o dovadă despre o schimbare totală a stilului de viață, mutat de pe un plan major, pe un plan minor."[17] Tot aşa explică filosoful şi schimbarea sensului, prin atrofierea semnificației inițiale, suferită de latinescul *veteranus* (adică soldat bătrân, lăsat la vatră şi împământenit), care se opreşte din mutație la termenul *bătrân*, stând ca mărturie că acesta „nu mai posedă ca fundal decât o viață de orizont organic şi anistoric." [18] În relație cu acest termen, cel puțin prin recuzita de proveniență cazonă, este şi latinescul *hostis* (înseamnând duşman),

---

[11] Lucian Blaga – în studiul „Evoluție şi involuție" din *Spațiul mioritic, Trilogia culturii, Opere 9,* ediție îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1985, p. 295
[12] *Ibidem*
[13] *Ibidem,* p. 296
[14] *Ibidem,* p. 298
[15] *Ibidem*
[16] *Ibidem,* p. 299
[17] *Ibidem,* p. 300
[18] *Ibidem*

devenit în limba română *oaste*, mutație explicabilă tocmai prin faptul că pre-românii se adaptaseră la „o viață anistorică, de aspect organic, într-o țară în care armatele nu mai erau ale lor, ci întotdeauna ale dușmanilor (*hostis*). De unde încetul cu încetul cristalizarea semnificației de astăzi a cuvântului *oaste*."[19]

Utilizând ca surse lucrări istorice (G. Șincai, C.C. Giurescu) și filologice (Sextil Pușcariu), explicațiile lui Blaga sunt convingătoare atunci când sunt analizate și argumentate mutațiile terminologice, dar și când se referă la stabilizarea în sensurile inițiale, latinești, ale unor termeni, alterările lor de sens fiind accidentale, întâmplându-se mai rar și doar datorită întrebuințării lor metaforice. Legat de acest ultim aspect, exemplele avansate de filosof sunt: *granum* - grâu, *stella* - stea, *fulgur* - fulger, *ciucuta* - cucută, *coelum* - cer etc., el explicând acest fenomen prin faptul că sunt cuvinte oarecum „neutre", ce conțin „o semnificație care nu implică o civilizație sau o viață istorică pe plan major", iar de aici și tendința de „a-și păstra în limba românească – înțelesul originar, fără ca alterările de sens să fie excluse."[20] Filosoful presupune ca alta ar fi situația populației românești din sudul Dunării, care nu a renunțat la viața de tip major și a făcut, în întreg evul mediu, istorie, de unde derivă și curiozitatea filologică a acestuia: „ar fi interesant să se cerceteze întreg vocabularul nostru sub acest aspect, să se scruteze adică urmele lăsate pe corpul cuvintelor, în chip de stigme semantice, de marele proces al retragerii din istorie, într-o viață de tip organic."[21]

Cât privește retragerea geografică a populației, în munți și păduri, ca unică posibilitate de salvare din calea puhoaielor de neamuri migratoare care s-au revarsat în ținuturile din nordul Dunării (fie că acestea erau germanice, hunice, slave, bulgare, avare, pecenege, cumane, ungare etc.), mai gravă rămâne de fapt retragerea duhului românesc din istorie pentru aproape o mie de ani, când „românii manifestau (doar) o atitudine instinctivă de autoapărare, care se poate numi boicot al istoriei, spațiul Daciei Traiane fiind ocupat de alte „seminții" și „noroade", care „se așează aici mai vremelnic sau mai statornic, după cum le îngăduie steaua sângelui sau a norocului."[22]

Orizontul lăuntric al populației autohtone se reducea la cadrul „sfântului plai", lărgit doar prin deplasările sezoniere ale omului mioritic, care, marcat de un misterios sentiment al destinului, se manifesta, chiar și sub aspectul organizării sociale, într-un mod naiv și limitativ, iar pentru el „*țara* era alcătuită de obicei dintr-o vale între liniile unor dealuri sau măguri", ea fiind considerată „o entitate de natură aproape miraculoasă, o vietate ținută laolaltă și însuflețită de magia unui râu."[23]

În configurarea primelor formațiuni statale românești, având structuri organizatorice de anvergură voievodală, proces realizat sub auspiciile și influența regatelor vecine, dar și sub cele ale amenințărilor străine (ungare, poloneze, tătaro-mongole etc.), filosoful vede stârnirea din amorțire a populației băștinașe, comparabilă cu cea a „seminței

[19] *Ibidem*, p. 301
[20] *Ibidem*
[21] *Ibidem*, p. 302
[22] *Ibidem*
[23] *Ibidem*, p. 303

trezite", aceasta prilejuindu-i un şir întreg de propoziţii exclamative „Ce efervescenţă celulară, de vigoare embrilogică, creatoare de stat şi de istorie, între Carpaţi şi Dunăre în partea a doua a secolului al XIII-lea. Se încerca un proces cu faţa hotărât îndreptată spre viitor (...) Începutul era definitiv uitat. Rămăşiţele rare erau atribuite unor făpturi de poveste, uriaşilor. Începea ceva nou."[24]

În acest context istoric „tragic-favorabil" se întâmplă mijirea aurorală a închegării formaţiunilor statale ale Basarabilor şi Muşatinilor, iar, concomitent cu acest proces social, filosoful constată cum sensul cuvântului latin *terra* (pământ), care conține referințe clare la o viaţă de tip organic şi anistoric, „creşte" din punct de vedere spiritual şi se cristalizează vizibil, făcând „trecerea la o semnificaţie ce implică o viaţă de tip major, istoric (ţară).[25] Epoca domniei lui Ştefan cel Mare este una „imperială", acesta fiind „zmeu" şi „arhanghel", în viziunea lui Lucian Blaga, iar înfăptuirile lui, în special bătăliile purtate cu marile puteri ale vremii (Imperiul Otoman, Hanatul Hoardei de Aur, Polonia şi Ungaria), dar şi zidirile acestuia, din scurtele vremuri de pace, „clădite pe sânge, ţâşnind ca dintr-o putere telurică, bisericile de lumină şi toată opera (...) alcătuiesc împreună mica noastră veşnicie revelată în timp..."[26] Dar după această izbucnire în plan major, ca şi după domnia lui Mihai Viteazul, „acel haiduc şi cruciat într-o singură persoană", românii se retrag iarăşi din istorie, singularizându-se în mod clar, prin această atitudine, faţă de celelalte popoare europene. Alte „cazuri" înălţătoare, sub aspect istoric şi cultural, sunt „preocupările religioase (îndeosebi traducerile *Bibliei*) şi cronicăreşti (Miron Costin, Neculce)", care au zămislit o limbă românească scrisă, împletită din „mătasea cuvintelor."[27] Dar dilematice rămân faptele de arme ale lui Iancu de Hunedoara, acea „splendidă personalitate" care „făcea, în mare parte cu ostaşi români, istoria ungaro-europeană", iar fiul acestuia, Matei Corvinul, rupt total din mediul său etnic, s-a „transplantat într-o Renaştere de duh străin." După cum într-o mare ambiguitate i se pare lui Blaga că se scaldă „visele bizantine" de mărire ale voievodului Vasile Lupu şi „faptele politice ale genialului Dimitrie Cantemir, care se clasează toate la rubrica aventurilor", acesta din urmă afirmându-se ca un cărturar de renume european, membru al Academiei din Berlin, retras la curtea ţarului Rusiei şi acceptat pe modesta funcție de consilier al lui Petru cel Mare.

Arătând că etniile din ţinuturile transilvane au fost puternic asaltate către sfârşitul evului mediu de ideile reformei religioase, când peste ortodoxismul şi catolicismul, existente anterior, s-au năpustit o serie întreagă de noi doctrine religioase, toate ale „salvării" sufletului omenesc, aşa precum: husitismul, protestantismul, calvinismul, luteranismul şi unitarianismul – dar „boicotul istoriei nu apare în nici o altă provincie aşa de dârz şi de consecvent ca la ţărănimea românească din Ardeal", aceasta persistând „în cochilia ei sătească, strămoşească, dispreţuind chemarea ceasului lumii."[28] Aceeaşi rezistenţă o găsim în masa creştinilor ortodocşi la trecerea la noua religie greco-catolică, în

[24] *Ibidem*, p. 304
[25] *Ibidem*
[26] *Ibidem*, p. 305
[27] *Ibidem*, p. 307
[28] *Ibidem*, p. 309

secolul al XVIII-lea, când, scrie Blaga „capturarea unei părți a românilor a însemnat o simplă schimbare de firmă. Unirea cu Roma nu le-a putut altera nici duhul religios, nici stilul cultural.”[29]

Frământările sociale din veacul al XVIII-lea şi în special răscoala lui Horea, iar apoi furtuna revoluției paşoptiste, marcată de personalitatea distinctă a lui Avram Iancu, au înviorat din nou cochilia satului românesc care putea „să-şi emită substanța şi să iasă din atitudinea de noncooperare cu istoria și să apuce iar calea evoluției, ca să umple cu gânduri şi cu forme proprii cadrele statului.”[30] Toate acestea anunțând o „Românie politică independentă” care, după ce va înfăptui idealul Marii Uniri, urma să mențină mereu aprinsă flacăra de veghe a românismului, pasul următor fiind, în viziunea providențială a filosofului, „integrarea în Europa” a națiunii române, când aceasta va fi silită să accepte, „de multe ori netrecute prin nici o strungă, forme croite cu foarfeci străine.”[31]

Critica lui Blaga la adresa şcolii latiniste se adânceşte în articolul intitulat *Şcoala Ardeleană - Latinistă*, publicat în anul 1943, în conținutul căruia el chiar mărturiseşte că „nu intenționez să reabilitez tot alaiul de greşeli comise de această şcoală. Greşelile lor, rătăcirile lor, ereziile lor, rămân ceea ce sunt: greşeli, rătăciri, erezii.”[32] Între greşelile şi păcatele latiniştilor filosoful situează încercarea acestora de a identifica în nucleul limbii române prototipul latin al acesteia sau „orighinalul”, adică voința lor nestrămutată de a apropia „cât mai mult limba românească de prototipul latin, şi pornit pe acest drum ei şi-au alimentat artificial gustul de a schimba limba vorbită.”[33]

Modul cum au prezentat corifeii şcolii latiniste (reprezentată de: Samuil Clain, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Timotei Cipariu) aceste probleme ale romanității, dar şi cele legate de conştiința latinității, de etnogeneza românească şi de continuitatea daco-romanilor în fruntariile vechii Dacii, fie că vorbim de scrierile lor lingvistice, de scrierile lor istorice, de cele teologice sau filosofice, este compensată, conform aprecierilor filosofului, doar de „pasiunea imensă, pe care toți deopotrivă şi fiecare în felul său, o pun în această cea dintâi mare aventură spirituală a Ardealului...”[34] Îndurând tot felul de mizerii din partea administratorilor averilor clericale româneşti (cazul vlădicii Ioan Bob, care „aduna mulțime de bani şi nimică nu lucra cu ei”), cerşind fonduri pentru tipărirea cărților lor, cutreierând cu săptămânile ținuturi şi sate cu desagii plini cu cărți pentru a împrăştia învățătura în norod, „viața latiniştilor, a oricăruia dintre ei, e din cele mai frământate. Când la Blaj, când la Roma, când la Viena, când la Buda, când la Sibiu, ei își împart viața între profesiunea pe care o iubeau şi prigoana pe care nu o evitau, între mânăstirea pe care o cinsteau şi temnița de care nu se temeau... Credința în rostul cărții, patima slovei, îi menținea dârji, peste toate valurile şi prăpăstiile.”[35] Insistența şi elanul pe

---

[29] *Ibidem*, pp. 309-310
[30] *Ibidem*, p. 310
[31] *Ibidem*, p. 311
[32] Lucian Blaga – *Isvoade. Eseuri, conferințe, articole*, ediție îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, Editura Minerva, Bucureşti, 1972, p. 169
[33] *Ibidem*, p. 170
[34] *Ibidem*, p. 171
[35] *Ibidem*, p. 173-174

care îl pun aceştia în căutarea fenomenului original a limbii româneşti, seamănă uluitor de bine cu ilustra teorie a lui Goethe despre „fenomenele originare”, aplicabile în vastul domeniu al ştiinţelor naturale, căci poetul şi filosoful german „căuta planta originară sau fenomenul originar al scheletului animal”, iar, puţin mai târziu, în epoca modernă, „metafizicienii de seamă ai timpului căutau fenomenul originar al existenţii în general”[36] Lucian Blaga nu este naiv şi consideră că chiar dacă latiniştii nu cunoşteau respectiva teorie, în schimb ei au avut unele intuiţii de-a dreptul remarcabile, astfel încât se poate aprecia existenţa de „afinităţi de structură spirituală între latinişti şi felul lor de a vedea lucrurile proprii multor filosofi.”[37]

Efortul formidabil al latiniştilor de a modifica sistematic limba corespundea întru totul cu viziunea filosofilor romantici de mai târziu, Lucian Blaga exemplificând aceasta printr-o apreciere deosebit de sugestivă: „Dacă i s-ar fi spus lui Cipariu că universul său lingvistic nu corespunde *realităţii,* el ar fi răspuns desigur ca şi filosoful romantic: *Cu atât mai rău pentru realitate!”* [38]

În concluzie: Analiza lui Lucian Blaga asupra ideilor Şcolii Ardelene scoate în evidenţă: simpatia şi înţelegerea pentru eforturile culturale şi instructiv-educative ale învăţaţilor acesteia; aprecierea deosebită pentru încercarea corifeilor de a zidi o lume de cărţi, folosind ca materie primă graiul românesc; aprecierea şi lauda binemeritată a acestora sub aspectul asimilării conceptelor filosofiei occidentale şi identificarea în nucleul limbii române a unor termeni echivalenţi; dar, în acelaşi timp, filosoful critică exuberanţa şi entuziasmul lor vizionar al corifeilor, care i-au dus la nepermise exagerări sub aspectul încercărilor de latinizare a limbii – fiind „vinovaţi” cel puţin în aceeaşi măsură în care s-ar fi făcut „vinovat” un alt ardelean din veacul al XIX-lea – profesorul Aron Pumnul – care voia „o românizare sub auspicii arhaice a limbii româneşti.”[39]

Aşadar, fruntaşii iluminişti ai Ardealului şi, ulterior, elitele culturale româneşti din veacul al XIX-lea, au făcut eforturi sporite pentru a conduce societatea românească spre ceea ce înseamnă educaţie, cultură şi gândire originală. Iar Lucian Blaga recunoaşte că mai există un câştig enorm pus în valoare tocmai prin aceste încercări: „apariţiile latiniste anunţă însă întâia oară un potenţial specific ardelenesc”, iar, a fi „ardelean înseamnă a duce un gând până la capăt.”[40] În ton cu aceste aprecieri, eseistul Virgil Nemoianu denumea efortul latiniştilor drept *„etosul instruirii şi al culturii”* (autohtone, se înţelege!). Aceasta pentru a face o distincţie clară de aspiraţiile şi tendinţele societăţii moderne occidentale, formate *sub semnul etosului protestant al muncii*; ceea ce, la o uşoară evaluare, înseamnă destul de mult, deoarece etosul instruirii şi al culturii reprezintă o fericită reconciliere între *voinţa şi năzuinţele individului,* pe de o parte, şi *nevoile societăţii româneşti* din acea vreme, pe de altă parte. Şi să nu uităm că, mai devreme sau mai târziu, la *acest etos* au

[36] *Ibidem*, p. 177
[37] *Ibidem*
[38] *Ibidem*, p. 180
[39] *Ibidem*, p. 181
[40] *Ibidem*

aderat cu entuziasm – dintre popoarele Imperiului Habsburgic – şi cehii, slovenii, slovacii, ungurii, croaţii, polonezii şi chiar şi austriecii![41]

Dar cu toate că a revenit asupra temei, într-o altă lucrare de-a sa (scrisă cu vreo două decenii mai târziu, întocmită într-o epocă mai complicată, cu rânduieli sociale cenuşii şi nivelatoare), filosoful nu s-a îndepărtat prea mult de aprecierile făcute anterior la adresa Şcolii Ardelene, în ciuda multiplelor detalii analizate şi a unghiurilor diverse din care a abordat, de această dată, problema; astfel, el arată că *mişcarea* prezintă „vădite accente de modernitate", lucru vizibil mai ales sub aspectul comparativ al gândirii şi ideologiei corifeilor ei cu cele ale unor reprezentanţi ai altor *naţiuni politice* (rămaşi „cu ochii întorşi spre trecut"), de unde rezultă „că şi *erorile, exagerările* şi *exaltările* Şcolii Ardelene au jucat un rol pozitiv, întrucât ele au contribuit la conturarea şi afirmarea unei conştiinţe naţionale de sens modern, faţă de ideologia conservatoare şi de sens feudal a *naţiunilor politice*."[42]

Bibliografie

Ion Bălu – *Viaţa lui Lucian Blaga,* vol IV, Editura Libra, Bucureşti, 1999

Lucian Blaga – *Ceasornicul de nisip*, ediţie îngrijită, prefaţă şi bibliografie de Mircea Popa, colecţia Restituiri, Editura Dacia, Cluj, 1973

Lucian Blaga – *Isvoade. Eseuri, conferinţe, articole*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga şi Petre Nicolau, Editura Minerva, Bucureşti, 1972

Lucian Blaga – *Opere 9. Trilogia culturii*, ediţie îngrijită de Dorli Blaga, studiu introductiv de Al. Tănase, Editura Minerva, Bucureşti, 1985

Lucian Blaga – *Opere 12. Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea,* ediţie coordonată de Dorli Blaga, Editura Minerva, Bucureşti, 1995

x x x – *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii,* antologie coordonată de Adriana Babeţi şi Cornel Ungureanu, Editura Polirom, Iaşi, 1997

x x x – *Opera filosofică blagiană,* selecţie, cuvânt înainte şi sinopsis bibliografic: Eugeniu Nistor, colecţia Biblioteca de filosofie, Editura Ardealul, Târgu Mureş, 2015.

[41] Vezi articolul lui Virgil Nemoianu – „Cazul etosului Central-European", din vol. *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii,* antologie coordonată de Adriana Babeţi şi Cornel Ungureanu, Editura Polirom, Iaşi, 1997, p. 168

[42] Lucian Blaga – *Opere 12. Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea,* ediţie coordonată de Dorli Blaga, Editura Minerva, Bucureşti, 1995, p. 180

DOUĂ ROMANE DESPRE DRAGOSTE ŞI CONSECINŢELE SALE EXISTENŢIALE
Love and Marriage

Dumitru-Mircea BUDA[1]

Abstract

The article analyses the manner in which the combination of fiction and nonfiction configures the narrative, characters and social backround of two recent Romanian novels, written by Cezar Paul-Bădescu and Dan Lungu, focusing on the metamorphoses of love, everyday life, as well as on the representations of the self and society in the vision of the two authors.

Keywords: Fiction, Autobiographic writing, Relationship, Love, Cezar Paul-Bădescu, Dan Lungu

Pe tensiunea dintre autobiografic şi ficţional se joacă miza unicului roman (de până acum)al lui Cezar Paul-Bădescu, a cărui apariţie, din urmă cu 10 ani,n-a fost lipsită de controverse. De la bloggeri la cronicarii revistelor literare, *Luminiţa, mon amour* a trecut prin lecturi „mediatice" de tot felul, construindu-şi, în paralel cu celebritatea literară, una, să spunem, mondenă, alimentată de aviditatea voyeuristică a unui public deprins până la dependenţă cu exhibiţionismul de tabloid sau cu retorica intruzivă şi deconspirativă a *reality-show*-urilor. E o consecinţă a efectului de real pe care Cezar Paul-Bădescu îl imprimă cărţii prin asumarea explicită a datelor propriei biografii, asupra cărora pretinde că efectuează doar minime operaţii de camuflaj (cum ar fi atribuirea unor nume fictive persoanelor reale). În plus, o identitate manifestă e stabilită între autor şi naratorul la persoana I, care trimite şi semnează email-uri sau e apelat, în cuprinsul cărţii, cu numele real, de pe copertă. Desigur că n-a lipsit mult până ce unii au pus, cu maximă convingere, semnul de egalitate între povestea din carte şi viaţa reală, între personajul-narator şi autorul propriu-zis, mergând până la a chestiona moralitatea unei asemenea confesiuni, care părea să aibă un scop vindicativ.

Iar aceasta pentru că experimentul autenticist al lui Cezar Paul-Bădescu e cu atât mai incitant, cu cât subiectul în sine e unul provocator – expunând, în termenii unei demitizări neconcesive, cronica unui eşec amoros. Un eşec cât se poate de traumatic, de alienant, nefiind vorba de o aventură adolescentină oarecare, ci chiar de o căsnicie din patologia căreia romanul îşi extrage tema majoră a suferinţei, a ratării şi golirii de sens a existenţei. În loc să amplifice dramatismul stării-limită în care e scrisă cartea, ca un act de exorcizare a demonilor propriului trecut, ipoteza identităţii acestui eşec ficţional cu divorţul real, prin care Cezar Paul-Bădescu a trecut în viaţa cotidiană, are însă un efect diluant, reductiv, compromiţând de îndată anvergura tragică a poveştii şi orice posibilă propensiune a analizelor spre un anumit registru de generalitate. Aceasta ţine de fatalitatea poeticii radicale a nonficţionalului cu care operează Cezar Paul-Bădescu, excluzând,

[1] Assistant Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

printre altele, potențialul reflexiv, extrapolant, al epicului și ținând confesiunea într-un grad zero absolut al scriiturii. Unica creativitate transfiguratoare a acestui tip de literatură e aceea a faptelor propriu-zise, prezentate cu directețe și spontaneitate. Un roman scris la prima mână, temperamental, hiperlucid, în care capitolele dau senzația că există doar pentru a oferi câteva pauze de respirație, *Luminița, mon amour* se confruntă, în primul rând, cu riscul vulgarizării, prin asimilarea abuzivă a substanței lui cu facticitatea biografiei autorului.

Cititorul ideal al *Luminiței...* lui Cezar Paul-Bădescu e cel capabil să învingă această prejudecată de percepție sau, măcar, să o controleze suficient pentru a putea citi romanul ca o ficțiune, fie ea oricât de frustă, de neelaborată, de similireală. Cadrele poveștii sunt trase în culorile cenușii ale tranziției românești, developând memoria subiectivă a unei idile de studenție, care începe timid, are o ascensiune pasională spectaculoasă și înfruntă atrocitatea bolii psihice a Luminiței. Întregul periplu prin memorie e supus acțiunii demistificatoare a unei conștiințe ce relativizează și destructurează, metodic, impulsurile, gesturile, senzațiile de moment, caricaturizând până în grotesc figurile și golind acțiunile de semnificație. Idila stă de la bun început sub spectrul bolii, ea crește în iminența ei alienantă. Prima criză a Luminiței are loc sub privirile uimite ale lui Cezar, chiar la prima întâlnire, în camera lui de cămin. Boala intră așadar în structura relației lor, e o componentă a pasiunii, un factor coagulant. Cezar Paul-Bădescu spulberă potențialul de tandrețe ale primelor scene din camera de cămin, reconstituind imaginea Luminiței cu o curiozitate de clinician și persiflându-și cu cruzime propriile reacții și gesturi, aducându-le în preajma penibilului. O serie întreagă de clișee romanțioase sunt luate peste picior și ridiculizate cu ostentație, iar șarjele autoparodice se răsfrâng cu aciditate spre condiția în sine a genului. Cezar Paul-Bădescu polemizează, uneori pe față, alteori mai nuanțat, cu o paletă variată de reprezentări stereotipice, de la cele *hollywood*-iene sau de *best-seller* la proza carnală, încărcată la voltaj pornografic, a ultimilor ani. Descrierea aventurii pe litoral a celor doi devine, astfel, un fel de conspect al unor experimente de tip *myth-buster*. Sexul pe plajă, sexul în apă, nudismul – locuri comune ale eternei boeme hyppiote – cad, pe rând, victime sigure ale apetitului destructiv, ridiculizator, al povestirii. Experiențele își distorsionează, de fiecare dată, prospectul extrem, de adrenalină, de *live life to the max*, căzând în penibil (vezi cadrele cu nudiștii dizgrațioși, etalându-și grotesc podoabele). Cruzimea autoironiei nu cunoaște limite, erodând fiecare detaliu, sugrumând cu sadism orice nostalgie. Întreaga senzorialitate indică spre disconfort, dezagreabil și, de acolo, spre patologic. Boala își are codul genetic criptat încă din primele pagini în relația celor doi, semnele ei sunt pretutindeni în text. Chiar aventura de la mare se încheie sub semnul ei: Cezar și Luminița se întorc, pentru că au făcut insolație, cu un tren supra-aglomerat, chinuiți de febră și halucinații.

Nu lipsește, din nomenclatorul de clișee, raportul tensionat al noului cuplu cu părinții. Ai Luminiței, trăind singuratici într-un apartament întunecat și rece dintr-o Moldovă de un provincialism înfiorător, sunt conservatori și isterici, măcinați de prejudecăți și crize de autoritate. Cezar Paul-Bădescu încropește rapid o copilărie neferită

pentru Luminița, punând-o sub semnul abuzurilor paterne, adăugând un complex al tatălui vitreg şi ivind, de îndată, originile fobiilor ei din prezent. Nu trece mult şi cuplul pleacă, cu scandal (pentru că tatăl nu-i lasă să doarmă împreună şi face o criză pe motiv că n-are bani să-şi mărite fata), la părinții lui Cezar, unde lucrurile evoluează similar, dacă nu mai grav, având loc o încăierare între tată şi fiu. În sfârşit singuri, cei doi intră de acum în drama generată de acutizarea simptomelor bolii psihice a Luminiței, urmând probabil cea mai substanțială secțiune a cărții. În orice caz, cea mai problematizantă. Pe măsură ce starea Luminiței devine antisocială, iar „fricile" ei o împiedică să mai meargă singură până şi la baie, un microunivers casnic de o pregnanță tulburătoare se conturează în paginile lui Cezar Paul-Bădescu. Scenele acestei intimități care înfruntă natura ilogică a bolii, dialogurile ce luptă cu himerele, încăpățânarea de a învinge în doi, îşi risipesc în curând haloul eroic, pentru că luciditatea naratorului reține şi le deconspiră, neconcesiv, inconştiența şi futilitatea. Revelația pe care o are naratorul-personaj e, în fond, aceea a neputinței şi singurătății absolute în fața bolii, degenerând inevitabil în autopersiflare, astfel încât descrierea tuturor alternativelor încercate (de la medici la terapii alternative şi ascetism religios) se transformă într-un spectacol al falsității şi inutilității tragice a oricărei soluții.

Alternativa religioasă e printre deziluziile cele mai dure (deşi previzibile) ale cărții. Analizată în detaliu, ipoteza salvării prin credință redimensionează mizele romanului, metamorfozându-l, pentru câteva zeci bune de pagini, într-o interogație, nelipsită de un oarecare dramatism, asupra sensurilor credinței în lumea de azi. Fatalmente, ea este, la rândul ei, deconstruită, iar de-tabuizarea Bisericii prilejuieşte un asalt virulent la adresa clişeelor vetuste pe care aceasta îşi construieşte discursul. Cezar Paul-Bădescu ia în răspăr canonul şi nu se sfieşte să arate cu degetul absurditatea şi rigiditatea normelor prin care el e aplicat. Atacul e unul de substanță, şi se răsfrânge asupra ortodoxiei în general, care încasează un rechizitoriu condus cu furia întemeiată a celui ale cărui aşteptări sunt înşelate. Cu atât mai mult cu cât aceste aşteptări sunt construite cu devoțiune, cu sârg şi patos sacrificial. Alergând de la un duhovnic la altul, urmând calea dreaptă a căsătoriei, restabilind relațiile cu părinții, luptând de zor cu spectrul chinuitor al păcatului, personajul lui Cezar Paul-Bădescu sfârşeşte tot în revelația falsității şi zădărniciei. Nu doar clerul, cu ipocrizia şi fanatismul discursului practicat, ci dogma însăşi nu e cruțată. Una din acuzele de subtilitate pe care personajul îşi argumentează deziluzia se referă la dragoste, mai precis la insuficiența ei ca criteriu etic în ochii intoleranți ai bisericii. Într-o şarjă protestatară memorabilă, Cezar Paul-Bădescu se întreabă de ce păcatul trupesc (cel în afara instituției căsătoriei) e atât de capital şi greu de absolvit, fiindu-i prevăzute pedepse şi interdicții usturătoare în canon, în vreme ce altele, mult mai inetice, sunt bagatelizate. Ineficiența soluției religioase e încă o metamorfoză a crizelor individului modern pe fondul cărora proza lui Cezar Paul-Bădescu îşi proiectează situațiile şi din esența cărora îşi alimentează substanța.

Întreaga autoanaliză se desfăşoară sub zodia implacabilă a deriziunii. Ea nu elucidează, de fapt, nimic din cauzele profunde, dacă ele există, ale eşecului, ale propriilor

inabilități. Dizolvă însă orice tentative de impostură, subminează conformismul, amendează neiertător cabotinismele. În fond, purifică, performează o terapeutică necesară, imunizează. Sub suprafața parodică, demitizantă, sub parada de inteligență destructurantă a textului, e întreținut un spațiu de protecție și regenerare a identității. Până la urmă, citim, printre rândurile unui roman despre dezamăgire, eșec și inutilitate, romanul unei crize și al înfruntării acesteia, o poveste post-traumatică, a propriului trecut, care e, dincolo de unele stridențe meta-textuale (care, mie cel puțin, mi se par căderi de nivel în construcția cărții) scrisă absolut remarcabil. În codul lui deconstructiv, romanul lucrează cu majoritatea tabu-urilor lumii contemporane, verificându-le rezistența la critică și parodie, angrenându-le într-o comedie tragică a condiției individului modern. De la femeia-cosmo, emancipată și desensibilizată, în care se transformă, în finalul neașteptat al romanului, Luminița, abandonându-l pe eroul ce îi asistase suferința, la artistul-boem sau yoghinii ascetici, un caleidoscop de caractere se desfășoară pe cadrele scriiturii lui Cezar Paul-Bădescu, supuse unei poetici a autenticității duse la extrem. Nici nu există, de altfel, personaj, acțiune, deznodământ sau alte concepte învechite în economia acestui tip de literatură, care e, fatalmente, lumea unui unic personaj, starea de grație a inteligenței lui demitizante.

Unul din cele mai faimoase romane ale lui Dan Lungu, *Cum să uiți o femeie,* deghizează, în aparența unei aventuri minimaliste, prin conștiința și lumea unui protagonist pus să înfrunte consecințele despărțirii de iubită, o cartografie aproximativă a credinței și o tatonare a experienței religioase. Sau, mai exact, a posibilității existenței acestora (dacă a mai rămas ceva din ele) pentru individul contemporan. O temă care, chiar și în enunț, devine de îndată suficient de presantă pentru a necesita negocieri și precauții. Prima măsură pe care Dan Lungu o ia și este, de altfel, aceea de a o scufunda în subtext, supraveghindu-i cu metodă pulsațiile în tectonica epicului.

Ca multe dintre romanele ultimilor ani, *Cum să uiți o femeie* e o carte scrisă pe osatura unei inițieri, mizând pe improbabilitate și relativizare. Andi, jurnalistul rutinat și impasibil, jemanfișist și hâtru, pare, în primele cadre ale romanului, un conspect riguros al anti-eroului tipic mizerabilist, periferic și antisocial, cu o psihologie rudimentară dinamizată ici-colo de o patologie nostalgică și frustrată. Dar proximitatea acestui stereotip e strict polemică în cazul lui Dan Lungu, care pune, de fapt, la cale o metamorfoză subtilă, al cărei potențial energetic alimentează întregul roman.

Mai degrabă decât un exercițiu de exorcizare a memoriei unei relații sentimentale, romanul e cronica acceptării, a împăcării cu fatalitatea despărțirii și cu demonii propriei conștiințe. Iar undeva în planul destinal al acestor tribulații e inserat prospectul unei dimensiuni religioase. Titlul însuși e înșelător, pentru că pare didactic-comercial când, în fond, nu e decât retoric, sugerând imposibilitatea. Uitarea nu e opțiune, pentru că despărțirea în sine ține de absurd, orice explicație fiind inutilă, așa cum sugerează, pe finalul romanului, un personaj întâlnit de Andi la o terasă. Până una-alta însă, ea este o ruptură în ordinea lucrurilor, o anomalie ce creează discontinuitate și incoerență. Iar efectele sunt vizibile aproape instantaneu în existența protagonistului, pentru care un efect

de domino e declanşat de faptul că e părăsit de Marga, cum o numeşte Dan Lungu pe eroina absentă (căreia romanul îi aparţine în egală măsură).

De-aici încolo, eroul e trecut metodic printr-un elaborat ritual al conştientizării. Un umor de calitate şi mare rafinament e amalgamat în proces, ivindu-se dintr-un limbaj relaxat şi firesc (impregnat de un lirism suprinzător) şi reuşind să redea credibil freatica discursului interior. Forța prozei lui Dan Lungu se întrevede tocmai în această naturalețe a transcrierii, ca şi în estomparea urmelor de inginerie textuală. De altfel, arhitectura epică se restrânge la succesiunea a două perspective desincronizate – o dialectică ce serveşte atât analizei, cât şi planului inițiatic. Prima perspectivă e autoscopică şi autospeculativă, scrisă la persoana I şi savuroasă prin efectele unei locvacități debordante. Care o dinamizează, în mod egal, şi pe a doua, diferențiată doar prin obiectivare şi exterioritate (fiind scrisă la persoana a III-a) şi prin defazajul temporal.

Orice ar face, Andi nu pierde prea mult timp în prezentul imediat, ci se lasă tentat de canalele pe care obiectele şi detaliile cele mai insignifiante aparent le deschid spre trecut. Absența iubitei e plină de sens, musteşte de potențial explorator şi, desigur, autoexplorator. Madlenele stau şi ele la îndemână, dispuse după o logică elaborată în preajmă. Pe măsură ce trece prin incertitudine, frisoane, disperare, sau furie oarbă, Andi descinde într-un trecut recent (timpul relației cu Marga sau acela imediat anterior, al relației disolutive, abject-involutive, cu Luana), recuperat într-un registru nostalgic ce se încarcă de voltajul unor revelații, iscând momente de o poeticitate suprinzătoare în numeroase pasaje ale romanului. Acesta e primul nivel al memoriei, dar el nu e decât o rampă, de unde se plonjează spre ținutul scufundat al trecutului personal al ambilor protagonişti, o experiență ritmată de pauze de respirație şi ieşiri la suprafață. Un timp revolut, o lume dispărută de mai-ieri, învăluită într-o lumină palidă, caldă şi ademenitoare, sunt evocate într-un mecanism epic reconstitutiv, ce exprimă continuitatea şi identitatea de profunzime a prozei de acum a lui Dan Lungu cu aceea din *Raiul găinilor* sau *Sunt o babă comunistă*.

Spuneam că, în procesul acesta de renegociere a propriei identități, se împleteşte ipoteza religiosului, trădând tot mai evident tema camuflată a romanului. Apropierea lui Andi de ipoteza divină e în sine ironică şi grefată într-un umor neconcesiv. Nu atât de o religie, cât de o comunitate, şi nu atât de Dumnezeu, cât de un registru existențial se simte atras, chiar dacă inconştient la început, protagonistul lui Dan Lungu. Convențional, el ar fi ultimul individ care ar putea să pice, nu-i aşa, în plasa logoreei creştinoide a sectanților neoprotestanți în grupul cărora se infiltrează, cu gândul de a scrie un reportaj pentru infamul ziar la care lucrează. Fapt e însă că infiltrarea se face chiar atunci când, fără bani şi rămas pe drumuri, va trebui probabil să doarmă în redacție. Iar singurul ce-i răspunde la telefon e Ştefan, un fost coleg de cămin, întâlnit la o procesiune a sectei, unde nimerise tot cumva providențial, aciuindu-se de ploaie. De-aici şi până a ajunge în casa lui Set, un presbiter dedicat şi pătruns de har, nu mai e decât o formalitate administrativă...

Relația cu Set, generând unele din cele mai reuşite pasaje din roman, prin dialogurile ce opun discursului vizionar şi ascetic al presbiterului tachinările şi nervozitățile

malițioase ale lui Andi, e nucleul inițierii personajului, a metamorfozei lui. Un inchizitoriu dostoievskian în caricatură face deliciul cititorului, demonstrând calități serioase de ironist în scrisul lui Dan Lungu. Nu doar pocăiții sunt cei pe care umorul acid al lui Andi nu-i iartă, dezvăluindu-le falsitățile şi conformismele absurde, ci Andi însuşi e forțat să-şi descopere fragilitățile şi insuficiențele psihologice. O terapeutică veselă se desfăşoară într-o tonalitate vioaie, tonică, dând primele semne ale posibilității de a depăşi criza pentru protagonist. Dan Lungu mai are şi abilitatea de a recicla locuri comune, desemantizate, ale gargarei despre salvarea sufletului şi renaştere spirituală, tocmai prin operabilitatea unora din ele în existența şi dilemele protagonistului. Până şi o mică teorie a inițierii şi a redefinirii de sine se leagă din câteva indicii ale presbiterului. Nu neapărat pentru că el face asta voit, dar, în fond, Andi e cel care descoperă semnele, face operațiunile de decupare, decontextualizare şi refolosire. Pe scurt (nici nu se poate în alt fel) teoria zice că e nevoie, pentru a te redescoperi întru credință, să renunți la „Eu" cu majusculă, în favoarea unui „eu" modest, dezbărat de emfaze şi orgolii. Trecerea, se mai spune, se face prin „el" – adică, metatextual sau nu, exact aşa cum procedează romanul însuşi, redând succesiunile viziunii subiective şi ale celeilalte, exterioare, ale lui Andi asupra propriului sine.

În plus, romanul lucrează, de la un moment dat, în iminența unui anumit tip de sacralitate. Nemărturisită, desigur, persiflată. În cu totul alte condiții avea loc, nu demult, o epifanie în *Simion Liftnicul* lui Petru Cimpoeşu. Și aceea însă era una surprinzătoare şi cu atât mai autentică. Cu Andi lucrurile (sau Lucrarea) sunt mult mai puțin explicite. Fapt e că există şi un episod în care simte, efectiv, că Dumnezeu e pe urmele lui, că nu mai are scăpare, şi disperarea opoziției pe care o joacă acolo personajul nu e câtuşi de puțin inocentă, pentru că seamănă, fie că vrea sau nu Dan Lungu, fie că e sau nu la o scală radical diferită, cu împotrivirile inițiale ale Profeților biblici, atunci când află de planul pe care Dumnezeu îl are cu ei. Acceptarea, cât poate fi conştientă, nu-i câtuşi de puțin o bagatelă, iar metamorfoza propriului sine, în punctul final al unei inițieri în care s-au întâlnit atâtea vase comunicante, e o trudă, un act sacrificial. Până la urmă, haşura gravă a subtextului irumpe la suprafață, pe măsură ce epicul îşi transparentizează undele.

Cum să uiți o femeie candidează inevitabil la categoria, destul de consistentă în literatura română, de carte pseudo. Paradoxul e că ajungi la concluzia respectivă după ce, fără nicio bănuială serioasă, ai parcurs un roman de o naturalețe şi o dezinvoltură captivantă, care izbuteşte să fie exact ceea ce pretinde că e: o incursiune într-un psihic masculin dispus la concesia confesiunilor interminabile, descoperind lumi interioare de o strălucire nebănuită; cronica febrilă a dispariției unei iubite despre care nu există certitudini decât în măsura în care acelaşi eu-narator îi împrumută, fascinat, propria voce pentru a vorbi în numele ei (sugerând din timp în timp că e ceva de-a dreptul nepământesc în alcătuirea ei); reportajul plin de prejudecăți, dar şi de curiozitate, despre microuniversul social al unei secte aproape neverosimile prin comparație cu lumea cea mare, a cotidianului profan. Iar senzația, la capătul cărții, e că, în fond, rămâne ceva nespus, ceva de mare subtilitate, în apropierea seducătoare a căruia te-ai aflat în tot timpul lecturii.

Bibliografie:

Lungu, Dan, *Cum să uiţi o femeie,* roman, Editura Polirom,. Iaşi, 2009

Paul-Bădescu, Cezar, *Luminiţa, mon amour,* roman, Editura Polirom, Iaşi, 2006

Goldiş, Alex., ”Nebunie în doi”, în ”Cultura”, nr. 50/30 nov. 2006

Matei, Alexandru, *”Denegarea”*, în ”Vatra”, nr. 11/2006

Patraş, Antonio, ”În căutarea lumii perfecte”, în ”Cuvântul”, nr. 6/2009

Răsuceanu, Andreea, ”Între lirismul bine temperat şi ironia îngăduitoare”, în ”Observator cultural”, nr. 212/2009

Stănescu, Bogdan Alexandru, ”Cu dragoste şi abjecţie”, în ”Adevărul literar şi artistic”, nr. 841/18 octombrie 2006

Şimonca, Ovidiu, ”Să povesteşti, cu orice riscuri”, în ”Observator cultural”, nr. 90/16-22 nov. 2006

Ursa, Mihaela, ”Cum să uiţi o aşteptare”, în ”Apostrof”, nr. 4/2009

TENDINȚE EVOLUTIVE ÎN FONETICA LIMBILOR ROMANICE
Development Tendencies in the Phonetics of Romance Languages

Maria-Laura RUS[1]

Abstract

We focused in this paper upon some phonetic changes of the Latin language in its evolution towards Romance languages, underlining the differences or the similarities. The differences mark the individual character of a particular language.

Keywords: Romance languages, phonetic evolution, vowel, stress, palatal sound

Fonetica oricărei limbi constituie, după lexic, compartimentul cel mai susceptibil de a fi supus transformărilor. Este evident faptul că de la o etapă la alta, structura fonetică a unei limbi poate cunoaşte diverse variaţii, datorate unor cauze multiple, de ordin atât intern, cât şi extern. Astfel de schimbări includ, printre altele, apariţia sau dispariţia, creşterea sau micşorarea ca număr şi frecvenţă a sunetelor. Una dintre cauzele frecvente ale acestor transformări este influenţa accentului asupra sunetelor. Astfel, poziţia unui sunet faţă de accent (înainte sau după el) este definitorie în unele situaţii. De asemenea acţiunea unor sunete asupra altora din vecinătate[2] sau acţiunea exercitată de substrat ori superstrat, datorită bazei de audiţie şi de articulaţie constituie alţi factori decisivi în evoluţia sistemului fonetic. Vorbim în toate aceste situaţii despre evoluţia sistemului vocalic latinesc înspre sistemul vocalic al limbilor romanice.

Valoarea sunetelor unei limbi nu constă numai în caracteristicile fiziologice şi acustice. O importanţă deosebită pentru evoluţia sunetelor o reprezintă şi valoarea lor funcţională, capacitatea lor de a distinge cuvinte şi forme gramaticale, adică faptul de a constitui foneme. Dacă fonologizarea[3] imprimă unui sunet o mai mare rezistenţă şi durabilitate, defonologizarea[4] poate favoriza schimbări importante ale sunetelor. Evident că aceste relaţii sunt reciproce, întrucât transformările fonetice pot avea repercusiuni deosebite chiar în structura gramaticală[5].

Un prim aspect pe care dorim să îl expunem este cel al accentului. După cum se ştie, în limba latină predomina accentul muzical, acesta constând în pronunţarea cu o voce mai înaltă a vocalei (silabei) accentuate. Locul acestui accent muzical era fix, el fiind determinat de numărul şi cantitatea silabelor unui cuvânt. Cuvintele de o silabă aveau accentul pe vocala corespunzătoare; cuvintele de două silabe aveau accentul pe silaba

[1] Assistant Prof. PhD, ”Petru Maior” University of Tîrgu Mureș.
[2] Fenomen apărut datorită coarticulării.
[3] Acordarea calităţii de fonem.
[4] Pierderea calităţii de fonem.
[5] A se vedea, de pildă, astfel de modificări în flexiune.

penultimă, iar cele de trei sau mai multe silabe aveau accentul fie pe silaba penultimă (dacă aceasta avea vocală lungă), fie pe antepenultima (dacă aceasta avea vocală scurtă).

Accentul muzical este înlocuit cu accentul dinamic în latina târzie, acesta fiind unul de intensitate, fapt moştenit de limbile romanice. Înlocuirea aceasta a fost favorizată de faptul că însuşi accentul muzical avea şi o nuanţă de intensitate. O influenţă considerabilă asupra acestui aspect au avut şi limbile nelatine, cucerite, aflate în curs de romanizare. Având alte reguli de accentuare, aceste limbi le-au aplicat şi asupra limbii latine pe care erau pe cale să şi-o însuşească.

În cele mai multe cazuri, locul accentului nu s-a schimbat, însă există şi câteva excepţii, apărute în latina populară:

a. Datorită tendinţei de înlăturarea hiatului, accentul a trecut de pe antepenultima pe penultima silabă:
   lat. cl. *mulĭĕrem* > lat. pop. *muliére* > rom. *muiére*, sp. *mujér*
b. Datorită tendinţei de înlăturare a grupurilor de consoane, accentul se modifică în cuvinte ca:
   lat. cl. *cólŭbra* > lat. pop. *colúbra* > it. *colubre*, fr. *couleuvre*, sp. *culébra*
   lat. cl. *pálpēbra* > lat. pop. *palpébra* > fr. *paupière*
c. Sub influenţa formelor de la indicativ prezent (*báttuo, cónsuo*), formele de infinitiv din latina clasică *battúĕre, consúĕre* au devenit în latina populară *báttuere* > *báttere* (rom. *bate*, fr. *battre*), respectiv *cónsuere* > *cónsere* (rom. *coase*). Se remarcă şi sincoparea lui *u* devenit neaccentuat.
d. În unele cazuri, la indicativul perfect, pers. a III-a plural, accentul şi-a modificat locul sub influenţa celorlalte persoane:
   lat. cl. *dixérunt* > lat. pop. *díxerunt* (sub influenţa lui *díxi*) > rom. *ziseră*, it. *dissero*
e. În latina populară, numeralele clasice de la douăzeci în sus s-au pronunţat cu accentul pe prima silabă, întrucât această silabă marca numărul zecilor:
   víginti, tríginta etc.

Un al doilea fapt pe care dorim să îl prezentăm este tendinţa de anteriorizare a vocalelor latineşti. Astfel vocalele mediale sau posterioare devin vocale anterioare. Aceste transformări sunt spontane sau determinate de acţiunea asimilatorie a unor sunete palatale vecine. Luăm în discuţie situaţia lui *á* şi a lui *ú*.

Un fenomen important, specific limbii franceze, este transformarea lui *á* latin în *é*, în silabă deschisă. Transformarea are loc atât spontan, cât şi sub influenţa unor consoane palatale precedente:

lat. *cantáre* > fr. *chanter*

lat. *lábra* > fr. *lèvre*

lat. *cáput* > fr. *chef*

Observaţie: în ultimul caz, transformarea a avut loc sub influenţa consoanei palatale *ch* (*š*) şi a cunoscut o fază intermediară: *chief* (diftongarea lui *á* în *ie*).

Evoluția despre care vorbim distinge limba franceză de occitană, unde nu are loc anteriorizarea acestei vocale accentuate (occ. *cantar, labra, cap*).

Vocala *á* trece şi prin altă transformare, care este specifică şi altor limbi romanice, nu numai francezei. Este vorba despre transformarea ei în *é* sub influența unui *i* semivocalic (iot) următor:

lat. *fáctum* > *fahtu* > *faht* > fr. *fait* [*feit*], ptg. *feito*, sp. *hecho*

lat. *rádius* > fr. *rai,* sp., ptg. *rayo*

O ultimă transformare a lui *á* este specifică limbii noastre şi apare atunci când vocala în cauză este precedată de grupul consonantic *cl*:

lat. *clávem* >rom. *cheie*

lat. *clámo* > rom. *chem*

În ceea ce priveşte evoluția lui *u* închis, romaniştii remarcă transformarea necondiționată în *ü* într-o serie de idiomuri romanice de apus şi anume: „în limbile franceză şi provensală, în dialectele galo-italice (genovez, piemontez, cea mai mare parte a dialectului lombard şi în partea de nord a dialectului emilian), în unele graiuri portugheze şi în grupurile vestic şi central ale limbii retoromane."[6]

În privința limbii franceze unii romanişti atribuie această transformare influenței substratului celtic (celții au pronunțat limba latină potrivit sistemului lor fonetic). Pentru această influență pledează, în primul rând, faptul că teritoriile romanice în care *u* închis a devenit *ü* ar coincide cu teritoriul locuit odinioară de celți (Galia transalpină şi Galia cisalpină). În al doilea rând, se remarcă faptul că şi în limbile celtice de azi vocala *ü* este folosită frecvent.

Problema este că nu pretutindeni unde au trăit celți se întâlneşte în idiomurile romanice respective un *ü*, afirmă lingviştii care combat explicația de mai sus. De asemenea, transformarea aceasta apare şi în teritoriile romanice unde nu au trăit celți. Chiar în Franța, unde *ü* este general, el nu pare să aibă peste tot aceeaşi vechime. Ca atare, ceea ce e demn de reținut este faptul că fenomenul în discuție are o vechime diferită de la o limbă la alta.

Oferim câteva exemple în care transformarea este uşor vizibilă în franceză şi occitană, în timp ce în celelalte limbi romanice se păstrează ca *u*:

lat. *frūctus* > fr. *fruit*, occ. *früch*

rom. *fruct*, it. *frutto*, sp. *frucho*, ptg. *fruto*

lat. *lūna* > fr. *lune*, occ. *lüne*

rom. *luna*, it., sp. *luna*, ptg. *lua*

În cazul limbii române, atunci când vocala *u* este precedată de un sunet palatal, ea devine *i*[7]:

lat. *includo* > *înclud* > *închiud* > *închid*

---

[6] Iordan, Iorgu, Manoliu, Maria, *Introducere în lingvistică romanică*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1965.

[7] Vorbim aici de fenomenul asimilării.

Ultimul fapt discutat este tendinţa de posteriorizare, întâlnită în special în limba română, unde apar mai multe fenomene prin care vocalele anterioare devin, în anumite condiţii, vocale mediale.

a. Sub influenţa labialelor, precum şi a poziţiei „dure", vocala *e* devine o vocală medială:
   lat. *mélum* > rom. *măr*
   lat. *fétus* > rom. *făt*
   lat. *véna* > rom. *vână*
   lat. *véntum* > rom. *vânt*
b. Sub influenţa consoanelor *s, z, ş, j, ţ* pronunţate dur şi a consoanei *r*, vocala anterioară *i* se transformă în vocala medială *â*. Pentru prima situaţie vorbim de o transformare exclusiv la nivel dialectal.
   sită > *sâtă*
   zic > *zâc*
   şi >*şî*
   jir > *jâr*
   ţin > *ţân*
   lat. *rideo* > rom. *râd*
   lat. *ripa* > rom. *râpă*

Aceste fenomene de variaţie şi evoluţie prezentate mai sus nu fac decât să reflecte o proprietate fundamentală a limbajului şi, totodată, permit o mai bună înţelegere a funcţionării acestuia. Schimbările produse de-a lungul timpului se pliază pe funcţiile limbajului: cognitivă, socială şi expresivă; pentru a putea răspunde transformărilor petrecute în lume şi în societate, pentru a-şi păstra forţa interactivă şi expresivitatea, limba trebuie să se poată adapta şi schimba, fapt evident şi în cazul limbilor romanice.

Bibliografie (selectivă)

Cracea, Elena, *Dicţionar român-latin, latin-român*, Editura Steaua Nordului, 2008

Glessgen, Martin-Dietrich, *Lingvistică romanică: domenii şi metode în lingvistica franceză şi romanică*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2014

Iordan, Iorgu, Manoliu, Maria, *Introducere în lingvistică romanică*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1965

Reinheimer Rîpeanu, Sanda, *Lingvistica romanică: lexic – morfologie - fonetică*, Editura Bic All, Bucureşti, 2001

Sala, Marius (coord.), *Vocabularul reprezentativ al limbilor romanice*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988

LA DÉCONSTRUCTION DE LA NOTION DE PERSONNAGE DANS L'ŒUVRE DE NATHALIE SARRAUTE

Fabien DEMANGEOT[1]

Résumé

Cet article s'intéressera à la manière dont Nathalie Sarraute, considérée, avec Alain Robbe-Grillet et Claude Simon, comme l'une des figures de proue du Nouveau Roman, a déconstruit, pour mieux la reconstruire par la suite, la notion de personnage. Pour l'auteur du Planétarium, le roman est un véritable terrain d'exploration de la psyché. Il ne met plus en scène des personnages, au sens strict du terme, mais des archétypes en lutte avec leur propre conscience. La sensation, où ce que Sarraute appelle tropisme, en référence au titre de son premier ouvrage, a bien plus d'importance dans son œuvre que les faits. Le tropisme empêche les hommes et les femmes de s'ouvrir au monde. À travers différents exemples, empruntés à l'ensemble de la production littéraire de Nathalie Sarraute, nous verrons que la dissolution du personnage est loin d'être un simple artifice littéraire. Les êtres qui peuplent l'œuvre de la romancière bien qu'ils soient, souvent, enfermés dans des postures stéréotypées qui les empêchent de s'ouvrir au monde, finissent par composer un véritable tableau de l'humanité. Sarraute ne conteste pas seulement les fondements du roman classique, elle en redessine les contours pour nous proposer une fiction plus proche de nos propres ressentis.

Mots clé: Nathalie Sarraute, tropisme, personnage, déconstruction, archétype, roman

Si les premiers romans de Nathalie Sarraute sont remplis de personnages, au premier abord, stéréotypés, à l'image d'Alain Guimier, l'étudiant bourgeois du *Planétarium* et de Berthe, sa vieille tante maniaque, il ne faut pas, pour autant, se fier aux apparences. En effet, les personnages sarrautiens sont moins des types sociaux que des esprits en perpétuelle introspection. Ainsi, dans *Le Planétarium*, la mère de Gisèle est obligée de jouer le rôle que les autres lui assignent même si cela ne reflète pas sa véritable personnalité:

> Il maintient d'une main ferme ce masque qu'il lui a plaqué sur le visage dès le premier moment, ce masque grotesque et démodé de belle-mère de vaudeville, de vieille femme qui fourre son nez partout, tyran qui fait marcher sa fille et son gendre au doigt et à l'œil. Eh bien, c'est parfait. Elle sent en elle un afflux délicieux de qui montent avec le calme, une sensation de puissance, de liberté. Non, pas ce masque ; pas cette tête là, elle n'en veut pas mais c'est celle-ci qu'elle va porter maintenant(…) (Sarraute, 1972, p.42)

Le personnage sarrautien a besoin, pour exister aux yeux des autres, de se donner une consistance qu'il n'a pas forcément. Il doit être conforme à l'image que son entourage a de lui-même si cela ne correspond pas à sa vérité intérieure. Les exemples sont nombreux dans l'œuvre de l'auteur d'*Entre la vie et la mort*. On peut notamment penser à La tante Berthe du *Planétarium* qui, en se montrant particulièrement odieuse avec ses ouvriers, donne à voir un visage qui n'est pas réellement le sien:

> Elle sait qu'il vaudrait peut-être mieux être prudente…une maniaque, une vieille enfant gâtée, insupportable, elle sait bien que c'est ce qu'elle est pour eux, mais elle n'a pas la force de se dominer, et puis elle sent qu'il est préférable au contraire de forcer encore grotesquement les traits de cette caricature d'elle-même qu'elle voit en eux, de se moquer un peu d'elle-même avec eux pour les amadouer, les désarmer… (Sarraute,1972, p.73)

[1] Docteur de l'Université de Bourgogne, demangeot.fabien@orange.fr

Si Berthe préfère se vautrer dans une caricature éhontée de vieille femme acariâtre digne d'un mauvais vaudeville, il arrive aussi que certains personnages soient présentés de tellement de façons différentes, tout au long d'une œuvre, qu'il devient impossible, pour le lecteur, de savoir qui ils sont réellement. Martereau est-il un escroc ou un bon samaritain? Le père de *Portrait d'un inconnu* est-il réellement avare ou n'est-il qu'un pauvre vieillard désœuvré que sa fille pille sans vergogne? Sarraute n'apporte jamais de réponses à ces questions. Le lecteur peut se fier ou non aux on dit, aux allusions de tel ou tel protagoniste mais aussi aux mouvements intérieurs de personnages bien plus complexes que ce qu'ils pouvaient laisser présager. Dans *Martereau,* le personnage éponyme passe, en l'espace d'un instant, du rang de héros à celui de vaurien. Il est partagé entre deux pôles antagonistes qui finissent peu à peu par le néantiser. Au final, le lecteur à l'image des autres personnages ne sait plus du tout à qui il a affaire:

> Vous passez toujours d'un extrême à l'autre. Avant c'était un saint, à présent c'est un filou, pourquoi pas un assassin? (Sarraute, 1954, p. 154)

Les rôles ne sont jamais figés dans l'univers de Nathalie Sarraute. Le Père de *Portrait d'un inconnu* finit même par ne même plus savoir réellement qui il est. Il se morcelle et se trouve dans l'incapacité de réunifier sa personnalité:

> Ils avaient beau le connaître depuis si longtemps, ses vieux amis, ils ne savaient jamais prévoir ses réactions, inattendues pour eux, inexplicables (Sarraute, 1956, p.191).

Les personnages sarrautiens sont en quête d'eux-mêmes. Ils cherchent à mieux se connaître mais se heurtent sans cesse à leurs propres contradictions. Le Père de *Portrait d'un inconnu* est rongé de l'intérieur par de violents tropismes. Il est, à l'image de Martereau, une figure paternaliste archaïque totalement vidée de sa substance. Si le narrateur de *Martereau* ne cesse d'idéaliser le personnage éponyme, il finit par se rendre compte que cette fascination n'a aucune raison d'être. Martereau est un objet de fantasme. L'homme fort et intègre, image du Père idéal, se métamorphose en une petite chose fragile et apeurée. Il est même devenu le double vieillissant du narrateur:

> […] Martereau et moi, nous sommes entravés, ligotés, nous gisons à sa merci… (Sarraute, 1954, p.110)

Si Martereau se présentait, dans un premier temps, comme un double de l'oncle. Il finit par se désagréger sous les paroles de ce même personnage:

> Il a fait tous les métiers, ce brave Martereau, la construction, la maçonnerie, … Il y a vingt ans, il était agent d'assurances, et puis il a eu une affaire d'appareils électriques ou de chauffage, je ne sais quoi, ça n'a pas marché non plus… il s'est toujours assez mal tiré de tout ce qu'il a entrepris… (Sarraute, 1954, p.110)

La fragmentation identitaire de Martereau doit beaucoup à l'intervention de ce tiers personnage. Dans *Le Planétarium*, Alain Guimier semble plus préoccuper par l'achat de meubles d'époque que par l'avancée de sa thèse. L'image de l'étudiant avide de connaissances finit par s'effacer au profit de celle du fumiste profiteur et enfant gâté. Partagé entre ces deux pôles diamétralement opposés, Alain Guimier finit, à l'image de Martereau, par perdre totalement pied:

> Mais il ne fera pas cela, il ne comprend pas ce qu'il fait… Tout occupé à parler, il n'a pas compris ce qui s'est passé, il a de ces moments, quand il parle, quand il est préoccupé, où il ne remarque rien (Sarraute, 1972, p.99).

Ces quelques mots de Gisèle, précédant la scène des carottes râpées, présentent Alain comme un être incertain sans aucune prise sur le réel qui l'entoure. Arnaud Rykner rapprochera cette conception neuve du personnage de la peinture cubiste de Picasso:

> Ainsi est-ce de même que dans certains portraits de Picasso le visage s'absente de la toile pour ne plus transparaître que dans le profil d'une pipe, d'une guitare, d'un chapeau ou d'un journal, que, chez l'auteur de Portrait d'un inconnu, l'homme s'absente du mot pour se réfugier dans l'espace trouble qui sert de support à ce dernier (un « avare » n'est plus un Avare, mais, précisément, un inconnu, un innommable (Rykner, 1999, p. 127).

Sarraute déjoue les codes du roman traditionnel en créant des personnages qui ne cessent de se vider de leur propre substance. Ce sont des enveloppes vides qui à force de se remplir de significations en tout genre finissent par perdre tout semblant de réalité. Ils sont insaisissables et revendiquent une nouvelle autonomie que Sarraute explicite parfaitement dans L'Ère du soupçon:

> Le soupçon, qui est en train de détruire le personnage et tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance, est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre (Sarraute, 1956, p. 3).

L'auteur du Planétarium joue habilement avec cette notion de soupçon puisque le lecteur, à l'image de certains personnages, doute des sentiments et des pensées de tel ou tel protagoniste. Comme a pu le faire remarquer Elin Beate Tobiassen:"Vouloir recréer, au XXe siècle, le personnage type tel que le XIXe siècle l'a sacralisé, c'est pour Nathalie Sarraute une sorte de trahison de l'art" (Tobiassen, 2003, p.37) Nathalie Sarraute s'oppose donc violemment à la conception traditionnelle, pour ne pas dire traditionaliste, du personnage:

> Voir un personnage extérieurement, cela ne demande aucune recherche, il n'y a aucune complexité, il n'y a rien, pas d'art. Le personnage devient une simplification telle qu'il ne contient plus la complexité psychologique qui le déborde de tous les côtés (Benmussa, Sarraute, 1999, p.119).

Loin du monolithisme du père Grandet de Balzac, le père de Portrait d'un inconnu cache sous ses dehors de vieil avare mesquin une fragilité à fleur de peau qui masque une vraie souffrance existentielle:

> Il aima ainsi, pendant qu'il est avec les gens, se mettre, sans qu'ils le remarquent, à l'écart, se dédoubler secrètement, goûter, sans jamais rien montrer surtout, cette liberté exquise qui lui permettra, quand il le voudra, de faire peau neuve, de changer de décor, tandis qu'ils resteront là indéfiniment devant les jardinets mornes, sur la petite place endormie. (Sarraute, 1956, p.109-110)

Cet instant, comme suspendu dans le temps, transforme le vieil avare en poète romantique cherchant à s'élever au-dessus de la médiocrité ambiante du monde. Ce même sentiment se retrouve dans Le Planétarium, notamment à travers le personnage de la tante Berthe qui, sous ses dehors de vieille femme acariâtre, cache aussi une hypersensibilité maladive:

> Mais elle a peur, quelque chose soudain lui fait très peur…un regard qu'ils ont échangé… non, ils n'ont échangé aucun regard…ils étaient très décents, pleins de sollicitudes…c'est quelque chose, plutôt de trop rapide, de trop immédiat dans cet air surpris qu'ils ont eu, dans leur contentement… (Sarraute, 1972, p.176)

D'emblée, on remarque l'indécision du personnage face à ses propres ressentiments. La tante Berthe se trouve dans l'impossibilité d'analyser les causes de son angoisse. En cherchant dans le comportement des autres tel ou tel mouvement déclencheur de trouble, elle se heurte à l'impossibilité d'exprimer, par elle-même, ce qu'elle ressent. À la fragmentation identitaire vient s'ajouter celle de la psyché. L'environnement ambiant ne cesse de pousser les différents protagonistes de l'œuvre dans leurs propres retranchements. Tout est sans cesse repris et analysé. Et chaque analyse révèle une facette différente de la personnalité de tel ou tel personnage. Comme a pu le dire Rachel Boué:"Le ressort initial de l'écriture sarrautienne résulte d'une position de défiance, de suspicion, à l'égard des capacités expressives du langage: on hésite entre un mot et un autre, on balance entre les contraires, les mêmes scènes se répètent avec variantes, les phrases restent inachevées…" (Boué, 2000, p.154) Sans entrer en profondeur dans le domaine stylistique, on peut affirmer que ce sentiment trouble d'hésitation rend parfaitement compte de l'identité problématique des différents personnages de l'œuvre. Le malaise réside dans le fait que l'auteur, en plus de déconstruire l'idée de caractère, détruit partiellement l'idée même de personnage. Que sait-on, par exemple, de la vie de Martereau, du passé de la tante Berthe ou encore de la personnalité du narrateur de Portrait d'un inconnu? Peu de choses. Sarraute trace quelques grandes lignes, de manière à placer l'action dans un certain contexte, mais s'interdit toute sorte de précisions. Ainsi, il est rare de trouver, chez Sarraute, la description physique d'un personnage. Celui-ci est défini par des contours simples et imprécis censés dévoiler certains traits de son caractère. L'apparence est souvent reléguée au second plan comme le prouve le portrait que le narrateur fait de Martereau :

> J'ai toujours cherché Martereau. Je l'ai toujours appelé. C'est son image- je le sais maintenant- qui m'a toujours hanté sous des formes diverses. Je la contemplais avec nostalgie. Il était la patrie lointaine dont pour des raisons mystérieuses j'avais été banni ; le port d'attache, le havre paisible dont je ne pourrais jamais aborder, ballotté que j'étais sur une mer agitée, déporté sans cesse par tous les courants (Sarraute, 1954, p.75).

Le narrateur, à travers ses propres impressions, donne corps au personnage de Martereau. Il en fait un être mystérieux et fascinant. Mais cet idéal n'est pas réel et s'oppose à la véritable personnalité de ce personnage dont on ignore tout. Martereau est, comme on a pu le voir précédemment, une personne sensible et médiocre. Son extrême fragilité a même finit par effacer, chez lui, tout semblant de caractère. Au final, il semble impossible de dire qui il est réellement:

> Cela frémit en lui, se soulève, bouillonne, tourbillonne, myriades de particules infimes, mondes qui gravitent, cela déferle de lui sur moi, ce que je redoutais, ce que j'attendais… (Sarraute, 1954, p.242-243)

L'auteur vise l'intériorité et non l'extériorité. Elle s'attache plus aux mouvements intérieurs qu'à l'apparence physique ou vestimentaire. Le lecteur doit donc faire face au malaise de ces personnages en quête d'eux-mêmes car, comme a pu l'affirmer Nathalie Sarraute, tout au long de son œuvre:"le personnage n'est aujourd'hui que l'ombre de lui-

même."Le lecteur fait donc face à un autre lui-même instable et aux contours indistincts. On retrouve cette idée dans Entre la vie et la mort à travers une figure d'homme anonyme qui n'arrive pas à exprimer avec des mots ce qu'il ressent:

> C'est sorti malgré lui: le premier mot venu. Il savait que ce n'était pas le mot qui convenait, il a saisi maladroitement ce mot au lieu de l'autre, il est si gauche, ses réflexes sont si lents, il a perdu la tête quand ils sont venus lui demander de se joindre à eux… (Sarraute, 1973, p.32)

Il est, sans doute, possible de voir, derrière ce personnage en quête de lui-même, une référence au stade du miroir de Lacan. L'homme d'Entre la vie et la mort, à l'image de l'enfant qui prend conscience, en se regardant dans le miroir, que son corps n'est pas morcelé, se rend compte que sa personnalité ne peut être unifiée et qu'il lui est donc impossible de savoir réellement qui il est. L'unité du corps de chez Lacan est donc une forme de double inversé de la non-unifiable psyché sarrautienne Cette impossibilité est bien symptomatique du caractère sans cesse changeant des différents personnages. Dans l'œuvre de Sarraute, la réalité psychologique a remplacé la fiction. Si, dans Le Planétarium, Gisèle et Alain sont présentés, la plupart du temps, comme des enfants gâtés, profitant de la faiblesse de leur vieille tante; il est impossible de savoir si ce ressentiment général est une réalité. De plus, Alain est une véritable figure dédoublée de la tante Berthe, il en est le versant jeune et masculin. On peut même parler de relation homothétique entre ces deux personnages qui finissent par ne plus faire qu'un:

> Un homme a d'autres chats à fouetter, il se moque de ses choses-là, des bergères Louis XV, des fauteuils…qu'ils soient comme ça ou autrement…pourvu qu'il y ait quelque chose de confortable où l'on soit bien assis, où on puisse se reposer… Je sais ce que tu vas me dire, qu'il aime ce qui est beau…Je comprends ça très bien… Qu'il aille dans les musées, qu'il regarde de beaux vieux meubles, des tableaux, des œuvres d'art, il n'y aurait rien à redire à ça…mais ces courses chez les antiquaires, ce besoin d'acheter …il faut absolument que ce soit à lui…ces efforts…comme tante Berthe qui passe son temps à fignoler des petits détails comme si elle devait recevoir le pape, quand elle n'a jamais été capable d'offrir une tasse de thé à une amie… (Sarraute, 1972, p. 52)

Cette fusion des corps et de l'esprit n'est pas imputable aux seuls personnages du Planétarium. Selon Jean Pierrot, cette symbiose entre les êtres aurait commencé à apparaître dans Portrait d'un inconnu:

> Cette fusion entre les individus, cet effacement de leurs différences, cet éclatement en quelque sorte de leurs limites faisant apparaître un seul être commun culmine dans l'œuvre, en un certain sens, très tôt, à travers les rapports entre père et fille que décrit Portrait d'un inconnu. Entre eux, nonobstant les scènes violentes qui les opposent, ou plutôt à leur faveur, se déploie une intimité vraiment viscérale, dans une fusion des corps qui est perçue comme à la fois intense et suspecte par son intensité charnelle elle-même, dans une acmé de la communication difficilement supportable: l'abcès a crevé (Pierrot, 1990, p.37).

Le Père et la Fille de Portrait d'un inconnu forment une sorte d'entité bicéphale en perpétuel conflit avec elle-même. Si les deux êtres partagent symboliquement le même corps, ils finissent néanmoins par se séparer. Une altercation plus violente que les autres aura raison de leur union, la Fille finira donc par quitter le cocon familial. Mais la grande et violente dispute finale les unit cependant une dernière fois. Le Père et la Fille se retrouvent alors tous deux dans un même état de dépouillement:

> L'abcès a crevé, la croûte est entièrement arrachée, la plaie saigne, la douleur, la volupté ont atteint leur point culminant, il est au bout, tout au bout, ils sont arrivés au fond, ils sont seuls tous les deux, ils sont entre eux, tout a fait entre eux ici, ils sont nus, dépouillés, loin des regards étrangers… (Sarraute, 1956, p.176)

Le rapport de force se métamorphose peu à peu en une relation sadomasochiste à l'intérieur de laquelle la douleur côtoie la volupté. Le Père et la Fille s'unissent dans une quête de la souffrance qui les oppose au reste du monde. Mais on peut aller encore plus loin et même parler d'intra-intertextualité si l'on considère qu'il peut y avoir similitudes entre les personnages de deux œuvres distinctes. Ainsi la tante Berthe du Planétarium peut se voir comme le double féminin du Père de Portrait d'un inconnu. Les deux personnages sont âgés, aigris, maniaques et hypersensibles; ils sont également hantés par la peur de la mort. Cette volonté d'unification finit par décontenancer un lecteur peu habitué à ce type de représentation abstraite. Dans l'œuvre de Sarraute, il arrive aussi que l'être humain finisse par faire corps avec la matière. On retrouve notamment ce genre de représentations dans des œuvres comme Portrait d'un inconnu et Le Planétarium. Dans Portrait d'un inconnu, la fille et le père finissent par perdre leur propre enveloppe charnelle. Ils se liquéfient et sont réduits à un état proche du non-être:

> Il sent qu'il écrase une matière flasque qui cède, dans laquelle il enfonce… "On se cherche un mari quand on a tellement besoin d'être portés à bras tendus, de vivre en parasite, toujours accroché à quelqu'un. Un époux … Ce serait bien son tour… Seulement voilà…" (Sarraute, 1956, p.178)

La Fille est un parasite, c'est-à-dire un être à la fois insignifiant et détestable. Mais elle est aussi une matière flasque, une chose sans consistance et à l'aspect répugnant. Cette double comparaison crée le malaise en faisant de la Fille une créature instinctive sans conscience qui doit se coller aux autres pour survivre. Il est difficile dans ce cas d'octroyer une personnalité et des traits de caractères à ce personnage qui n'en est plus vraiment un. Ce type de procédé se retrouve dans de nombreuses œuvres de l'auteur. Dans Vous les entendez?, les enfants deviennent des organismes contaminés par la vermine:

> Dans des organismes prédisposés, sur des terrains propices le moindre germe se développe, prolifère… On a beau tout aseptiser, filtrer, retirer de leurs mains, brûler tout ce qui risque de les contaminer…revues de mode, bandes dessinées…fermer les postes de radio, de télévision, arracher les panneaux-réclame, les affiches… (Sarraute, 1972, p.81)

L'objet intellectuel est réduit au rang de virus contaminant ces organismes purs que sont les enfants. Dans une œuvre comme Les Fruits d'Or, c'est l'idée de singularité qui finit même par se désagréger. Les êtres représentés forment un groupe, une communauté, ils ne sont plus incarnés:

> Des petits bouts de bois dans les oneilles… Voilà la littérâature, ma petite Madame, c'est ça, la réalité, comme vous l'appelez… Elle a eu peur comme si je l'avais assaillie, j'ai cru qu'elle allait crier au secours…Il fallait la voir, c'était tordant: " Mais c'est si fabriqué…Les sentiments, c'est tellement plus complexe…Il pépie…On nous a appris… A l'heure actuelle, nous savons…" (Sarraute, 1963, p .79).

Le lecteur se trouve face à une véritable cacophonie, il lui est proprement impossible de savoir qui parle. Si certaines voix se fond entendre individuellement, de temps à autre, elles n'acquièrent jamais le statut de caractère. C'est notamment le cas de la

femme et de l'homme qui osent dénigrer le roman de Bréhier. La notion d'identité sexuelle s'estompe au profit d'une véritable symbiose des voix. Au final, c'est donc le groupe, avec sa multiplicité de caractères, qui est le véritable personnage des œuvres de Nathalie Sarraute car comme a pu le dire Jean Alter: « les personnages, tout en étant individualisés, n'ont pas de psychologie individuelle. » (Alter, 1972, p.42) L'être humain se constitue en fonction du regard de l'autre. C'est eux qui, au final, dictent l'ensemble de ses faits et gestes. Comme a pu le faire remarquer le critique André Allemand en évoquant le cas de Vous les entendez?: « le maître de maison est très vite en mesure de tout imaginer à partir de rires qui lui parviennent des chambres du haut. » (Allemand, 1980, p.396) Ce sont les enfants qui font de leur père un être soucieux et maladif. Ils sont responsables de ses changements d'humeur et de son comportement excessif.
À travers ses propres ressentis, le personnage sarrautien tente de se forger un caractère même s'il n'arrive malheureusement jamais à ses fins. Il cherche dans le regard d'autrui un moyen d'acquérir cette stabilité morale et psychologique qui lui fait tend défaut. Mais l'image que l'homme cherche à établir de sa propre personne n'est pas forcément conforme à celle que les autres peuvent avoir de lui. Dans « disent les imbéciles », le Maître affirme être un monstre d'orgueil même si cet avis n'est pas partagé par tous:

> -Un monstre d'orgueil, vous croyez ? Oui, peut- être…puisque vous me dites que le grand homme lui-même le reconnaît... Mais il me paraît, quant à moi, peu probable que ce soit un excès d'orgueil que provient sa gentillesse si spontanée, ça ne trompe pas, sa simplicité, sa constante bienveillance … (Sarraute, 1976, p.78)

Dans C'est beau, il est impossible de savoir ce que les parents reprochent à leur fils. L'apparition d'une voix mystérieuse et fantomatique dénonce justement l'inconsistance de ces personnages incapables d'exprimer ce qu'ils sont et ce qu'ils ressentent. Nathalie Sarraute est à la recherche d'une nouvelle forme de vérité qu'elle ne pourra trouver qu'en rejetant certaines conventions romanesques. Le personnage n'est donc plus un caractère au sens strict et restreint de son acception même si sa dégradation passe, paradoxalement, par la propre réaffirmation de son statut. Martereau est un personnage de roman traditionnel qui, contaminé par les tropismes de tout un groupe d'hommes et de femmes anonymes, finit par se désagréger. Ces bouleversements sensoriels transforment le personnage-type en entité quasi-fantomatique:

> La crevasse, un trou béant, que Martereau avait senti s'entrouvrir en lui par moments au cours de cette soirée et se refermer aussitôt, s'est rouverte cette fois largement, un souffle d'air glacé s'y est engouffré, aussitôt que mon oncle s'est dressé tout à coup, a regardé sa montre (Sarraute, 1954, p.184).

En s'intéressant plus aux troubles intérieurs de ses personnages qu'à leur apparence, Sarraute déconstruit l'idée même de personnage. Il n'est plus qu'un fantoche anonyme, une âme errante dépourvue de personnalité, à l'image de certains protagonistes d'Entre la vie et la mort:

> Qu'est-ce que c'est ? D'où ont-ils ramené ça ? De chez lui ? C'est sur lui que ç'a été prélevé?...« Moi, j'ai fait ça ? Ils ont vu ça chez moi ? –Mais bien sûr, c'est chez vous (Sarraute, 1973, p.130).

Nathalie Sarraute a toujours réfuté la notion de caractère qu'elle considérait comme totalement caduque. Les premiers textes de Tropismes, récits brefs d'impressions

fugitives, présentaient des personnages indéterminés à qui la simple utilisation d'un pronom personnel (il, elle, on) conférait un semblant d'humanité. Le tropisme X du recueil met en scène un groupe de femmes indifférenciées qui passent leurs après-midi dans des salons de thé. Ces femmes, se cachant derrière le pronom personnel « Elles », sont synecdoque d'une humanité beaucoup plus vaste:

> Dans l'après-midi elles sortaient ensemble, menaient la vie des femmes. Ah ! cette vie était extraordinaire ! Elles allaient dans des « thés », elles mangeaient des gâteaux qu'elles choisissaient délicatement, d'un petit air gourmand : éclairs au chocolat, babas et tartes (Sarraute, 1939, p .63).

Sarraute, telle une journaliste sur le terrain, espionne ses sujets et livre les faits de manière brute. Elle fait d'une simple sortie entre amies, une véritable enquête journalistique. À l'image d'un paparazzi, elle traque tous les faits et geste de ses victimes. Mais nous ne savons rien de ces femmes que Sarraute épie sans relâche. Le malaise indicible éclate puisque l'auteur devient voyeur. Il ne crée plus un monde mais observe le sien comme l'exprime le violent ressentiment du narrateur de ce tropisme:

> Et elles parlaient, parlaient toujours, répétant les mêmes choses, les retournant puis les retournant encore, d'un côté puis de l'autre, les pétrissant, les pétrissant, roulant sans cesse entre leurs doigts cette matière ingrate et pauvre qu'elles avaient extraites de leur vie (ce qu'elles « appelaient « la vie », leur domaine), la pétrissant, l'étirant, la roulant jusqu'à ce qu'elle ne forme plus entre leurs doigts qu'un petit tas, une petite boulette grise (Sarraute, 1939, p.65).

Or, par la suite, Sarraute ne cessera de provoquer le trouble chez ses lecteurs. Ainsi, dans C'est beau, les personnages n'ont pas de noms ni de prénoms. Ils sont simplement désignés par leur identité sexuelle et leurs liens familiaux: Elle, Lui, Le Fils. C'est beau est une sorte de variante du roman Vous les entendez? dans lequel Sarraute présentait des personnages tout aussi pauvres du point de vue de leurs caractéristiques. On ne saura rien du nom, de l'âge, de l'aspect physique ou encore des préoccupations de ses êtres volatils pour lesquelles il devient problématique de parler de personnages romanesques. Néanmoins, Sarraute extrait de ces entités abstraites une substance qui lui permet de construire son texte. André Allemand, en évoquant le cas de la figure du père dans Vous les entendez?, a bien cerné cette particularité de l'œuvre sarrautienne:

> La sensibilité du père est à ce point exacerbée qu'elle envahit l'espace romanesque, le couvre d'effets imprévus et constitue ainsi une sorte de réalité seconde (Allemand, 1980, p.387).

Le théâtre de Sarraute, peuplés d'hommes et de femmes indifférenciés, sorte de masse grouillante et informe, (H.1, H.2, F.1, F.2 etc…) perpétue le même schéma. Sarraute a avoué, dans ses entretiens avec Simone Benmussa, s'intéresser moins à l'individu qu'à ce qui se passe à l'intérieur de lui:

> Ce qui est intéressant ce n'est pas le personnage mais ce qui se passe d'anonyme et d'identique chez n'importe qui (Benmussa, Sarraute, 1999, p. 137).

Qu'il s'agisse de deux amis dans Pour un oui et pour un non, d'un couple et de leur fils dans C'est beau ou encore d'un groupe d'hommes et de femmes indéterminés dans Le silence, Sarraute privilégie toujours le ressenti des personnages à leur statut. C'est donc sur toute une série de sensations universelles que se construit l'œuvre de l'auteur. Les personnages ne sont que des porteurs d'émotions tendant à l'abstraction. Arnaud

Rykner s'est beaucoup intéressé à cette fonction particulière du personnage de théâtre sarrautien qui exprime ce dont personne n'ose parler:

> Elle fait dire à ses personnages tout ce que l'on n'oserait jamais dire, de peur peut-être de se retrouver dans la situation tragique de ces « chasseurs » qui se coupent du monde en traquant l'authenticité de la parole. Comme le dit Nathalie Sarraute, « le théâtre est une nouvelle loupe, ajoutée aux autres. » (Rykner, 1988, p.58).

L'effacement de l'identité va de paire avec l'enchaînement continu et infini des tropismes qui les hantent. La sensation annihile l'esprit et empêche la réflexion. Comme a pu le dire Nathalie Sarraute, dans l'un de ses articles théoriques:

> Ce personnage ne devrait plus être qu'un porteur d'états, un porteur anonyme, à peine visible, un simple support du hasard. Parfois, c'est à travers un groupe que cette substance mouvante circulait le plus aisément, un groupe désigné par « ils » ou « elles », mais ou l'emploi du masculin ou du féminin est quelquefois déterminé seulement par un souci de phonétique ou de diversité (Sarraute, 1972, p. 35).

Même l'identité sexuelle des personnages n'a plus aucune importance. Hommes et femmes sont parcourus par des émotions semblables. Le tropisme a donc une valeur universelle qui ne se borne à aucune limite. Dans le documentaire Conversations avec Claude Régy, Sarraute affirme que l'être humain est androgyne, un fait qui peut sans doute expliquer le caractère globalisant de la notion de tropisme dans son œuvre. Dans des œuvres comme Les Fruits d'Or, « disent les imbéciles » et Entre la vie et la mort, le personnage ne subsiste que comme support de voix et est donc vidé de toute identité propre. Dans Les Fruits d'Or, le "moi" se fait engloutir par le " ils". La collectivité nie l'individualité et les quelques résistants à cette violente emprise du "ils" préfèrent se mettre à l'écart:

> « Vous êtes comme moi, je crois, vous n'êtes pas, vous, de ceux que cela affole, n'est-ce pas, les Fruits d'Or ? » Maintenant qu'ils ont pu se rejoindre, qu'ils peuvent se parler un peu à l'écart des autres, elle lui dit cela, debout près de lui, le scrutant de son regard patient (Sarraute, 1963, p.74).

Les entités abstraites qui peuplent l'œuvre de Nathalie Sarraute ont besoin d'autrui pour exister et affirmer, par là-même, leur existence. C'est pour cela que la collectivité finit par effacer l'individualité. Cette idée fantasmatique de symbiose traverse l'ensemble de l'œuvre sarrautienne. On trouve l'une des plus belles illustrations de ce fantasme symbiotique dans la pièce de théâtre C'est beau. Nathalie Sarraute, à travers un exemple de conflit familial intergénérationnel, met en scène ce besoin presque maladif de se reconnaître en l'autre, un besoin que la mère de C'est beau finit d'ailleurs par violemment revendiquer:

> ELLE
>
> Mais, non, je ne m'emballe pas… (Comme *explosant et déversant :)* Ecoute, mon chéri, je l'ai toujours su, je l'ai toujours senti, on se ressemble tellement…ce n'était pas possible… maintenant, n'est-ce pas ? je peux te dire, partager…tu te souviens ? comme autrefois … (Sarraute, 2000, p.65)

On retrouve cette même idée dans Vous les entendez? à travers la violente altercation qui oppose les enfants à leur père. Les liens du sang ne suffisent pas à accorder les êtres. Le père est différent de ses enfants et l'idée de symbiose des êtres est donc rapidement annihiler:

> J'ai juste voulu vous rappeler que je n'étais pas seul de mon espèce, pas si méprisable après tout, pas si fou… Je n'aurais pas dû, bien sûr, je ne sais pas ce qui m'a pris, c'est sorti malgré moi…(Sarraute, 1972, p.88)

Le père a des semblables mais regrette amèrement que ses enfants n'en fassent pas parti. Ce malaise du personnage fait écho à celui du lecteur qui ne peut s'identifier à toutes ces entités mouvantes. Cette abstraction du personnage, à la recherche d'un autre lui-même, n'a malheureusement pas de finalité. Le personnage cherche l'autre moitié qui pourrait faire de lui un individu à part entière mais se heurte sans cesse au groupe qui forme à lui seul une entité menaçante. Cette impossibilité de fusionner avec autrui se retrouve aussi dans L'Usage de la parole:

> Alors faites-moi encore un peu confiance, nous arrivons à ce dernier moment où, debout l'un en face de l'autre sur le trottoir, ils se serrent la main longuement et avec force, se promettant de bientôt, très bientôt…et là se produit quelque chose d'assez surprenant : celui des deux qui a le plus parlé, à en être épuisé, sent au moment où ils vont se séparer comme une faim inassouvie, comme un manque… quelque chose n'a pas abouti, quelque chose est resté en suspens, il faut absolument… (Sarraute, 1983, p.24)

Nous ne saurons rien de ces personnages mais le malaise ressenti par l'un des deux hommes nous invite à nous interroger sur la nature de leur relation. Les deux hypothétiques amis sont apparemment trop dissemblables pour fusionner l'un avec l'autre. Si tous les êtres se ressemblent, il devient proprement impossible, pour le personnage sarrautien, de trouver une âme-sœur. Pour Sarraute, l'humain est donc une espèce animale comme les autres. Les hommes réagissent tous de la même façon face aux stimuli externes et internes qui les bouleversent. L'auteur du Planétarium établit donc une sorte de schéma universel que l'on trouve également, comme a pu le faire remarquer Arnaud Rykner, dans son ouvrage Théâtres du Nouveau Roman: Sarraute, Pinget, Duras, dans l'ensemble de son œuvre théâtrale:

> Dans chaque cas, on rencontre d'abord un personnage (ou un couple de personnage) qui se détache du groupe. C'est ce personnage (ou ce couple) qui met en marche le logo-drame, qui lui donne son impulsion première et y met un terme (Rykner, 1988, p.45-46).

Il y a donc, dans toute l'œuvre de Sarraute, une scission entre le "moi" et les autres. L'humanité ne peut que se scinder en deux puisque pour exister le "moi" doit s'opposer à autrui. On n'existe que dans le regard des autres et pour savoir se faire remarquer, il faut, quelques fois savoir se démarquer du groupe.

Ce sentiment d'altérite du moi crée le malaise à la fois chez le personnage, réduit au rang de silhouette abstraite, et chez le lecteur qui ne peut se reconnaître dans ses figures anonymes et sans visages. Le personnage sarrautien ne peut s'incarner puisqu'il va jusqu'à refuser sa propre enveloppe charnelle. En 1983, avec Enfance, Sarraute déjouera même les codes de l'autobiographie en acceptant de se dédoubler elle-même. Comme a pu le dire Arnaud Rykner:

> L'Autre est toujours l'élément fondateur qui met en branle la dynamique du moi. Je ne suis que dans la mesure où je suis en relation, où autrui en face de moi est ce catalyseur qui me pousse à me définir. Et c'est pourquoi l'être sarrautien est un être social qui doit affronter des subjectivités étrangères, lesquelles donnent consistance à son existence et lui permettent de se constituer à son tour en sujet... (Rykner, 1999, p.23-24)

Ce procédé particulier fait douter de la véracité des faits évoqués. Nathalie Sarraute se présente elle-même comme une abstraction. Ce sont les tropismes qui créent, une fois de plus, le texte et ses différentes instances. L'auteur réinvente le genre autobiographique à travers ce procédé si particulier de la bipartition des voix:

> -De la rancune, de la réprobation…osons le dire…du mépris.
> -Mais je n'appelle pas cela ainsi. Je ne donne à cela aucun nom, je sens confusément que c'est là, en lui, enfoui, comprimé… je ne veux surtout pas que cela se mette à bouger, que cela vienne affleurer … (Sarraute, 1983, p. 27)

Les différents tropismes qui parcourent l'auteur empêchent l'unification de sa personnalité. Nathalie Sarraute se trouve donc réduite au même rang que certains des personnages de ses précédentes œuvres. Elle ne cesse d'interroger son rapport au monde et au passé. Cette introspection qui mène, comme on a pu le remarquer, au dédoublement de l'instance narrative ne peut que semer le trouble dans l'esprit du lecteur. Dans Enfance, le dialogue entre Sarraute et son double n'aboutit jamais. Son enveloppe charnelle ne peut plus contenir les multiplicités inquiétantes de son esprit. Sarraute, en se plaçant dans la filiation de Dostoïevski, présente les personnages de ses œuvres comme des organismes en constante mutation. Ainsi, dans l'autobiographique Enfance, Nathalie Sarraute semble parler d'une autre personne qu'elle. Ce malaise existentiel est parfaitement rendu par le procédé des questions-réponses. Cette néantisation de l'être resurgit aussi à travers l'image du corps étranger dont on cherche par tous moyens à se débarrasser:

> -Je venais m'immiscer…m'insérer là où il n'y avait pour moi aucune place.
> - C'est bien, continue…
> -J'étais un corps étranger…qui gênait…
> -Oui : un corps étranger. Tu ne pouvais pas mieux dire. C'est cela que tu as senti alors et avec quelle force…Un corps étranger… Il faut que l'organisme où il s'est introduit tôt ou tard l'élimine… (Sarraute, 1983, p.75-76)

L'être humain, chez Nathalie Sarraute, cherche par tous les moyens à affirmer son existence mais dépourvu, comme a pu le dire Sartre, de nature humaine, il se heurte à ses propres contradictions et finit par ne plus être que l'ombre de lui-même, à l'image de la conscience morcelée de Tu ne t'aimes pas. Les derniers textes de Nathalie Sarraute: Tu ne t'aimes pas, Ouvrez et Ici sont encore plus déstabilisants pour le lecteur puisque c'est la notion même d'humanité (au sens restreint de son acception) qui est remise en cause. Ce sont les mouvements de l'intériorité qui parlent par eux-mêmes. Ainsi Ouvrez présente des mots en perpétuels conflits les uns avec les autres et Tu ne t'aimes pas est un dialogue entre les deux parties de la conscience d'un individu. Tu ne t'aimes pas est une œuvre déroutante qui présente non pas la conscience d'un individu clairement identifiable, à l'image de Natacha dans Enfance, mais celle d'un esprit pur dépourvu d'enveloppe charnelle. C'est la première fois que l'écrivain déconstruit à ce point le personnage romanesque. En présentant l'intériorité de l'être en faisant abstraction de l'univers qui l'entoure, Sarraute épure son texte de toutes considérations factices pour se concentrer sur les mouvements d'une conscience dont le lecteur ignore tout. Tu ne t'aimes pas est un dialogue permanent entre deux voix qui ne cessent de s'opposer. Cette radicalisation du style marque une véritable étape dans la carrière de l'auteur puisque la conscience individuelle est devenu conscience collective. Le malaise du lecteur est donc double

puisqu'il est face à une conscience pure qui ne cesse de se dupliquer. Le "nous » ne renvoie donc pas qu'à cette bipartition de la conscience présentée dans le texte, il laisse supposer une multiplicité du moi bien plus inquiétante. Le "moi" sarrautien, bien que conscient de sa schizophrénie, ne peut lutter contre elle, il doit donc accepter l'idée qu'il ne saura jamais réellement qui il est. On retrouvait déjà dans certains des textes de L'Usage de la parole cette même problématique de la dualité de l'être:

> Je ne l'ai pas fait moi-même, du reste si je l'avais fait, la modestie ne devrait-elle pas me retenir de me targuer d'un tel exploit ? J'ai seulement eu la chance d'en être le témoin, où peut-être l'ai-je rêvé, mais alors c'était un de ces rêves que nous parvenons difficilement à distinguer de ce qui nous est « vraiment » arrivé, de ce que nous avons vu « pour de bon ». (Sarraute, 1983, p.141)

Perdu entre rêve, réalité et fantasme, la conscience de l'individu ne cesse de vaciller. Sarraute, en s'intéressant aux sensations et aux impressions les plus anodines cherche à cerner la complexité de la conscience humaine. C'est pour cette raison que le personnage s'efface au profit de voix qui ne cessent de balbutier. Pour aller au plus près de la sensation, Sarraute a fini par faire l'économie du personnage. Mais l'auteur ira encore plus loin avec des œuvres telles que Ici et Ouvrez en laissant, comme on a pu l'évoquer précédemment, la parole aux mots. Les voix perdent une part de leur matérialité en se réduisant au rang de simples vocables. L'humanité quitte peu à peu la sphère sarrautienne même si les mots, au même titre que les voix et les personnages des précédentes œuvres, sont porteurs de tropismes. La parole et les mots acquièrent un double statut. Ils sont l'événement dont on parle et qu'on produit en parlant

Le cas d'Ici est tout aussi troublant puisque le seul personnage de l'œuvre est l'écriture. C'est la phrase elle-même qui est l'objet et le sujet de l'analyse. La sous-conversation avec des œuvres comme Ici et Ouvrez sort de son isolement pour acquérir enfin le statut de conversation. Si dans le théâtre sarrautien ce sont les personnages qui donnent vie au domaine de la sous-conversation, dans les dernières œuvres de l'auteur, le personnage n'existe plus.Le métalangage sarrautien ne peut alors que désarçonner un lecteur peu habitué à ce genre de représentation mais en donnant vie aux mots, Sarraute met en scène notre propre rapport au monde et au langage. Or, comme a pu le faire remarquer Arnaud Rykner, en interrogeant au sens large de son acception le concept de personnage chez Sarraute :

> En dénudant ses personnages comme elle le fait, en démontant sans pitié leurs réactions, Nathalie Sarraute nous fait voir qu'en fin de compte leurs motivations sont toujoursprofondément irrationnelles et que leur « vécu » n'a pas d'autre justification que lui-même. (Rykner, 1999, p.120)

Le point de vue d'Arnaud Rykner rend parfaitement compte de l'évolution du roman sarrautien. À force de torturer le personnage, de le mutiler pour n'en faire ressortir que l'essence pure, Sarraute donne corps à l'indicible. Il est évident que cette idée d'indétermination et de non-identification revendiquée par Sarraute a tendance à rendre une bonne partie de son œuvre hermétique. Le lecteur, comme en face d'une œuvre d'art contemporaine qu'il ne comprend pas, peut se sentir troublé et, de ce fait, rejeter complètement l'œuvre en question. Les voix ne s'incarnent plus et c'est la parole, dans ce qu'elle a de plus volatile et insaisissable qui devient le seul véritable personnage de l'œuvre sarrautienne. L'être se camoufle derrière sa propre voix et fait des mots les seuls et uniques protagonistes de l'œuvre. Cependant ces mots sont, eux-mêmes, victimes de l'ambiguïté de leurs propres significations comme l'attestent certains passages de Ouvrez:

> -Quels contenus ? C'est des mots tout plats… complètement vides… regardez-les défiler… « Thé »… « Café »… « Saccharine »… « Sucre »… « Trains »… « Aéroport »… « Attente »… « Trajet »… Et c'est eux qui en s'écrasant font gicler…
> -Eux justement, ces mots …je les reconnais…C'était des minces coques qui semblaient vides, mais elles étaient emplies d'une substance …
> - Étaient ? Où donc ?
> -Attendez, laissez-moi chercher…Je vais le retrouver…Voilà, ça me revient… C'étaient des mots qui se trouvaient dans un vieux film d'autrefois…des mots tout pareils à ceux-là étaient échangés entre deux personnes qui se voyaient pour la première fois…à une table du café…dans une gare… (Sarraute, 1997, p.86)

Les mots sont recouverts par une couche de significations qui finit par annihiler leur sens premier. Ils sont donc une émanation de ses personnages anonymes qui hantent des œuvres telles que « disent les imbéciles » et Entre la vie et la mort. Cependant les mots, à l'image des êtres anonymes qui peuplent les romans de Sarraute, peuvent aussi se fractionner. On retrouve notamment cette idée de condensation dans Entre la vie et la mort:

> De la substance molle aux fades relents cela a filtré comme une vapeur, une buée… elle se condense… les gouttelettes des mots s'élèvent en un fin jet, se poussant les unes les autres, et retombent. D'autres montent et encore d'autres… Maintenant le dernier jet est retombé. Il n'y a plus rien (Sarraute, 1973, p.65).

Le mot-personnage de Ouvrez connaîtra un sort similaire. L'instabilité est donc à la fois le moteur et le cœur du texte sarrautien comme l'attestent également la discussion autour du mot amour dans L'Usage de la parole:

> Le mot « amour » passant de l'un à l'autre accomplit ce miracle: des mondes infinis, fluides, incernables, insaisissables prennent de la consistance, deviennent en tous points substance semblables, faits d'une même "L'amour" est un en chacun d'eux (Sarraute, 1983, p.173).

Mots et personnages sont donc aussi multiples qu'insaisissables. Cette interaction complexe entre les mots et les personnages a donné vie à ces œuvres hybrides que sont Ouvrez et Ici. Sarraute est la créatrice d'un univers où l'humanité est à la fois absente et omniprésente. En devenant progressivement des voix puis des mots, les personnages sarrautiens n'ont cessé d'incarner notre propre peur d'être au monde.

Bibliographie

Œuvres de Nathalie Sarraute

Tropismes, Paris, Minuit. 1939
Matereau, Paris, Gallimard. 1954
Portrait d'un inconnu, Paris, Gallimard. 1956
L'Ère du soupçon, Paris, Gallimard. 1956
Les Fruits d'Or, Paris, Gallimard. 1963
Le Planétarium, Paris, Gallimard. 1972
Vous les entendez ?, Paris, Gallimard. 1972
Entre la vie et la mort, Paris, Gallimard.1973

« disent les imbéciles », Paris, Gallimard. 1976
Enfance, Paris, Gallimard. 1983
L'Usage de la parole, Paris, Gallimard. 1983
Ouvrez, Paris, Gallimard. 1997
C'est beau, Paris, Gallimard. 2000

Ouvrages

Allemand, A., (1980), *L'Œuvre romanesque de Nathalie Sarraute,* Neuchâtel, La Baconnière.
Benmussa, S., Sarraute, N. (1999), *Entretiens avec Nathalie Sarraute,* Paris, Renaissance du Livre.
Pierrot, J., (1990), *Nathalie Sarraute*, Paris, José Corti.
Rykner, A., (1988), *Théâtres du Nouveau Roman : Sarraute, Pinget, Duras,* Paris, José Corti.
Rykner, A., (1999), *Nathalie Sarraute*, Paris, Seuil.

Articles

Alter, J., « Perspective et modèle » in *Nouveau Roman :hier, aujourd'hui I,* Paris, Union générale d'édition.
Boué, R., (2000), « Le drame de la parole chez Nathalie Sarraute » in *Nathalie Sarraute, éthiques du tropisme,* Paris, Montréal, Budapest, Torino, L'Harmattan.
Sarraute, N., (1972), « Ce que je cherche à faire » in *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui II,* Paris, Union générale d'édition.

ON THE DEVELOPMENT OF FEMALE VOICE IN ADRIENNE RICH

Nodeh SOGHRA[1], Farideh POURGIV[2]

Abstract

Always renewing and transforming itself, Rich's poetry is an incarnation of human artistry reflecting human growth and change. Following a chronological vein, one cannot help but notice that Rich starts her literary mission as a conservative formalist following masculine aesthetics in *A Change of World*. However, gradually in *Diving into the Wreck* Rich turns to an overt radical feminist protest against the dominating patriarchal system which excludes women from the book of myth. Finally in *A Wild Patience Has Taken Me This Far* Rich lets go of the male and turns to genuine female aesthetics creating a purely female myth. The present research, focusing on these stages of Rich's poetic journey from *A Change of World* through *Diving into the Wreck* and finally to *A Wild Patience*, aims at analyzing Rich's poetic development in terms of Showalter and Cixous's feminist analyses.

Keywords: Adrienne Rich, Helene Cixous, Elaine Showalter, feminism and femininity

1. Introduction

Rhetoricians have challenged the function of language as a neutral mirror of objective reality; rather they assert that it plays a powerful undeniable role in shaping human experiences and perceptions of the world. Having such view of rhetoricians towards language in mind, feminists consider the structure of language as being gender-based functioning both as a means of expression and repression. Lacan, utilizing Derrida's term, illustrates the phallogocentric structure of language to refer to the privileging of masculine in construction of meaning throughout the patriarchal history. Lacan believes that Western thought is based on systematic oppression of women's experience brought about by the phallocentric structure of language which allows no place for feminine writing. Due to the control of men over their territory, according to Cixous (1975), women have been confined to live in a narrow room where they have undergone an unconscious brainwash throughout the whole history. Once they learn their name, they are also taught that "their territory is black" because they are considered to be black. Women are taught that their "continent is dark" and dangerous. That is how women's horror of their "dark" places have been internalized and at some point, as it seemed to be, eternalized. Riveting us between two horrifying myths of the Medusa and the abyss, the patriarchal society has made us to believe that ours is too dark a continent to be exploreable. (349)

Patriarchal thought has limited female biology to its narrow specifications. The feminist vision has recoiled from female biology for these reasons but now, as Rich (1986) asserts, it should come to view "women's physicality as a resource rather than a destiny" (188). Therefore, while phallus is a masculine metaphor in phallocentric language introduced by Freud and Lacan, female body is the source of meaning in "écriture feminine." Going with such attitude towards language and femininity, Adrienne Rich

[1] Corresponding Author, Faculty of Foreign Languages and Linguistics, Eram, Shiraz University, Shiraz, Iran.
[2] Coauthor, Shiraz University, Faculty of Foreign Languages and Linguistics, Eram, Shiraz University, Shiraz, Iran.

rediscovers female experiences in her poems through using what Cixous calls "écriture feminine" or female writing. Through viewing women's sexual difference as a *source* (of imagery) rather than a point of inferiority to men, Rich exhibits the productivity and plurality of women's language and experience that allows another birth to the woman-within of the poet. Through using genuine female art forms which serve to subvert the phallogocentric structure of discourse, Rich brings into being the symbolic weight of female consciousness, illustrating the oppressive forces that obstruct female expression, and create a female space of expression in her texts.

In a society where language becomes an instrument in the hands of the males, Rich undergoes a risky project through which she evades the "discourse that regulates the phallocentric system" (Cixous, 1975: 353) Through a chronological look at Rich's poetic career, one can understand that Rich undergoes a process of evolution in reflecting female voice in her writing. The present study aims at analyzing the female modes of writing and expression in the poems of Adrienne Rich throughout different periods of her literary career. The current research shows how Rich's manner of writing changes from a conservative and subservient female writer to a radical feminist who aspires for what Showalter calls a female wild zone of experience.

2. Discussion

Throughout the whole patriarchy a woman is pushed to internalize the standards of the dominant culture and to imitate its established modes of writing and behavior. Internalizing the male assumptions about female nature, women under such government try to write "equal to the intellectual achievements of the male culture" without daring to display an original, innovative and independent art. (Showalter, 1979: 35-6) Accordingly, at the beginning of her female literary career, Rich was merely imitating the established modes of expression; her works were, thus, hardly self-defining during that period. Having been nurtured under the guidance of an exacting father, Rich was thoroughly influenced by her father who demanded her to write through strict established forms and meters. She tried to copy verses in his study and to compose traditional rhyming poetry to satisfy her father's aspirations. (Langdell, 2004: 9-12)

Therefore, Rich became a proficient prosodist under her father's education with his advocacy of masculine aesthetic refinement which led Rich to write following male aesthetics. she was taught the poetic craft of such male poets as Frost, Dylan Thomas, Donne, Auden, MacNeice, Stevens and Yeats whom she was assigned to read and who affected her first two volumes of poetry with their "elegantly crafted, tightly rhymed, prize-winning poetry" (Martin, 1984: 175). This is what feminists like Cixous and Showalter have always tried to put under question; they believe that women "have always read *men's* writings" and their writings have always been affected and shaped by dominant masculine literary canons. (Showalter, 1991: 21) In such a society, language becomes an instrument in the hands of the males through which they govern the forms of expression and thus silence the female for whom masculine forms of expression do not function to convey their real life experiences. (Cixous, 1975: 353)

2.1. The Conservative Rich in *A Change of World*

The evidence of Rich's early poems, especially those included in her *A Change of World*, proves the effects of male literary canon in Rich's early writing. Poems in *A Change of World* reflect the influence of male aestheticism particularly that of Auden. What Auden lauds in these poems is the echo of his own voice imitated by a school girl who seeks the approval of her pedagogic and paternal elders. Jarrell affirms this idea in his review of Rich's poems by mentioning such traces of male literary tendency as that of Auden's on Rich's writing; he describes one of her poems as "getting one of Auden's old carbons for Christmas" (qtd. in Wasley, 2000: 157). Detecting the causes of such female tendency towards male aesthetics, Showalter (1979) asserts that "we are both the daughters of the male tradition, of our teachers, our professors our dissertation advisors, and our publishers— a tradition that asks us to be rational, marginal and grateful". Women writers had to struggle against such "overwhelming odds" to write, publish and gain public approval. (39) Since the most prestigious and intellectual pieces of writing dealt with formalism in such a condition the only thing that the female writer could do was to compose through the "scientific language of formalism and structuralism, to play Dorothea to these Casaubons" in order to gain approval of the judges. (Showalter, 1975: 460) This is the role which Rich played for such Casaubons as Arnold Rich, a believer in formalism, and Auden in her first formalist volume of poetry.

Talking about the doubtful male-oriented poetic process during her starting steps as a poet, Rich in her *On Lies, Secrets, and Silence* maintains that "in those years formalism was part of the strategy" (1979: 40-41). She had no other choice but to be an obedient daughter to her male masters in order to gain approval of the judges to publish and to establish her as a creditable poet in masculine literary circles. Rich uses the traditional craft of poetry to conceal her rebellious ideas which she was not prepared to risk consciously at the time. She tries to communicate her feminist ideas through different male accepted media including formalism, traditional prosody, and sound patterns.

"Mathilde in Normandy," for instance, at the surface level seems to be dealing with the story of a subservient woman, Queen Mathilde, William the Conqueror's wife, who after her husband's departure for the war stays at home weaving the "Bayeaux tapestry, which depicts the Norman Conquest of England." Therefore, superficially it is the story of a passive subservient woman doing a *proper lady*'s pastime; an apparently trivial job which is set at contrast to her husband's duty to go to the battlefield. The poem is a thorough depiction of Rich's use of formalism and emotional detachment from what she narrates. Nothing in the poem catches the male critic's attention but the beauty of imagery used in it and "if there are 'knots' in this poem, they will slip by without much notice." Rich's craft approaches to what Auden dubs Rich's *A Change of World* with and praises for, that is, "a capacity for detachment from the self and its emotions without which no art is possible." But Rich uses this formalist distant surface, appreciated by the male critic, and the metaphor of weaving "as metaphor for ordinary female creativity" as a strategic device to render her forbidden thoughts or, to quote Keyes, to handle certain unorthodox materials. For the conscious reader, beyond the superficial portrayal of a

dependent, passive and submissive woman, this poem deals with such themes as the creative power of women and their "envy of man's freedom to roam, to fight, to vanquish." (1986: 25-8) This is a subject which Rich cannot openly acknowledge to be meant by her but which is voiced through the disguise of her formalist male aestheticism creating a "double-voiced discourse" containing both the voice of the dominant and the muted. (Showalter, 1981: 201)

Likewise, in "Aunt Jennifer's Tigers" Rich intelligently portrays women's predicament, generally, and her own situation, specifically, as a female artist through the disguise of an obedient female writer following masculine formalist style of writing. The poem explores the tension between "the protagonist's creativity and her social circumstances." The dominant institutional discourse and its definitions exerts an agonizing influence over Aunt Jennifer's sense of self making her to be "terrified" and "mastered" by its power. (Werner, 1988: 14) The word "master" is profoundly significant in that it illustrates the mastery or domination of patriarchy over a woman that is reflected in demanding a mastery of form from the female artist. (Langdell, 2004: 26-7) But the poem is written in "perfect quatrains in iambic pentameter" conforming to the male aesthetic preferences. (Langdell, 2004: 26) It also portrays Rich's "traditional use of accent clusters," approved by her masculine supervisors but, ironically enough, the accent clusters used in the poem portray both "the oppressive atmosphere of her marriage […] and the world of her creative transcendence." Moreover, the rapid tempo, which Rich uses for the tigers before disturbing the rhythm by the introduction of the wedding band, represents the power of such an art. (Werner, 1988: 15)

> Aunt Jennifer's fingers fluttering through her wool
> Find even the ivory needle hard to pull.
> The massive weight of Uncle's wedding band
> Sits heavily upon Aunt Jennifer's hand.
>
> When Aunt is dead, her terrified hands will lie
> Still ringed with ordeals she was mastered by.
> The tigers in the panel that she made
> Will go on prancing, proud and unafraid. (Rich, 2002: 4)

Besides, the image of a traditional woman weaving tigers through her wool is very much helpful to Rich's feminist purposes. Aunt Jennifer's embroidery functions as a disguise to prevent any doubt of the masculine literary circle for her anti-femininity. But the fact is that the tigers in Aunt Jennifer's piece of quilt are not merely the art of a traditional woman subservient to the trivial roles prescribed for her by the patriarchy; rather they serve as a symbolic embodiment of the confident female artist who is certain of her innate powers, "fixed and framed within the screen, as within the art form" (Yorke, 1997: 25). This is exactly the case with Rich herself who is hiding her power behind her formalist art frame. Therefore, although caged behind the bars, Rich displays a glimpse of the feminist insights which are going to fuel the fury of her later writings through the picture of a submissive female writer accepting the bars of her cage.

Thus, as the woman persona who disguises her real power, the suppressed tiger, behind her needlework, as an act of submission to the patriarchal role prescribed for women, so does Rich through disguising her feminist ideas behind her submissive craft.

2.2. The Radical Revolutionary Rich in *Diving into the Wreck*

Cixous and Showalter criticize conservative manners of female writing as seen in Rich's *A Change of World.* According to Cixous, a fear has been internalized in women throughout patriarchal history with regard to writing of themselves since theirs is a "dark continent." Thus, women have been drawn to use a phallogocentric discourse which is inadequate and even repressing for women to express their female experiences. The imposed phallogocentric speech pattern used by women exhibit powerlessness and inferiority, thus, women need to make their own language through changing the present phallogocentric language and adopting a more powerful speech pattern that allows them to express their real feeling. A woman, Cixous insists, "must write of herself and her body to break from the phallogocentric system." Helen Cixous, Luce Irigaray, and Julia Kriesteva, as mothers of poststructuralist feminist theory, consider women as trapped in their own bodies by a language that does not allow them to express themselves. Hence, they exhort to a feminine mode of writing or what Cixous (1975) terms as "écriture feminine" as the "inscription of female body and female difference in language and text" (347). On the other hand, Showalter (1981) also emphasizes that a "literature which is always pulling down blinds is not literature. All that we have ought to be expressed— mind and body— a process of incredible difficulty and danger". Women should not stop on working within the limits of male discourse and their accepted manners of writing. (191-3) Female writing, Showalter (1979) asserts, cannot and should not go "forever in men's ill-fitting hand-me-downs". Women's literature must free itself from the accepted male models of criticism and guide itself by its own impulses. (37)

Throughout patriarchy, according to Showalter (1977), women have internalized their feminine conflicts and never directly mentioned them in their writings but they deeply feel the need for a movement beyond self-sacrifice and self-repression; they deeply feel the need for rebellion against the masculine tradition and for confrontation with patriarchal society and culture. Hence, by discarding the conventional ideas of dependence that were held up for their admiration, women turn their back on the tradition in which they were nurtured. Thus, feminist writers indiscriminately abandon the old bonds— denouncing their (literary) fathers— and servitudes, demanding "self-realization", freedom of individuality and personal will. Casting away "the old probes and veils", feminist writers are determined to know and say everything, no matter how ugly and outrageous. (227-8)

Rich undergoes the same process in giving voice to female experiences. After following the tradition of her old masters and never directly identifying herself as a feminist in such conservative volumes as *A Change of World*, Rich in *Diving* bids farewell to an old way of love and "an old grammar of loving". Talking about her early poetry, Rich notes "I was trying, to write about the craft of poetry. But I was drawing on the long

tradition of domination, according to which the precious resource is yielded up into the hands of the dominator" (qtd. in Wasley, 2000: 162). But Rich's voice in *Diving* transforms to a robust voice of protest in American poetry. Starting strong political identification with feminism, Rich in *Diving* challenges the "unfit world" which handles the male the power to control and determine what roles shall the female play and what shall not, exactly what was done to Rich in her first period of writing through affecting the content and style of her writing. Diving down into the depths of the wreck of her psychic and cultural past, the mission of the persona in the title poem, Rich plunges to her primal origins in order to return to the root to find the origins of such an oppressive state for women: (Keyes, 1986: 138)

> I came to explore the wreck. …
> I came to see the damage that was done
> and the treasures that prevail. …
> the thing I came for:
> the wreck and not the story of the wreck
> the thing itself and not the myth (Rich, 1973: 23)

Here Rich pronounces the origins of the present oppressive status of women in the culture brought about by patriarchy which gives destructive powers to the male. Therefore, Rich (1979) believes, if women are to survive the detrimental effects of the culture in which they live, they must not only overcome the "drives" that impel them to play the roles which have been prescribed for women throughout history by the patriarchal culture but also express their anger towards such a system for imposing subservience on women throughout history. (123)

Thus, the strength of *Diving* comes from Rich's rejection of her early subservient poetry and enactment of her deep-rooted wish to explore the depths of the scars. Beginning such a mission, Rich knows that one must "reactivate the old wounds, inflame all the scar tissue, [and] awaken all the suppressed anger". Rich in *Diving* explores the old wounds which infect the whole human civilization and makes them squeeze out. (Vendler, 1993: 310)

Hence, the predominant feelings exposed in this volume of Rich's poetry are anger and hatred which is tangible even in the title of the poems included in *Diving* like "Burning Oneself In", "Burning Oneself Out", "The Phenomenology of Anger" which act out women's thirst for violence that Rich could not render in her first volume of poetry. Female anger and frustration, Showalter (1977) asserts, is expressed more directly in the feminist phase than had been done before; women's hostility towards their male counterparts is illustrated through "violent action" in the feminist phase. (160) This change of tendencies in female writing could be evidently traced in Rich's *Diving* especially when compared to her former volumes of poetry. There is a major shift of attitude in Rich's *Diving* in comparison to her *A Change of World*. In *Diving* Rich finds the courage to abandon masculine strategies of writing in favor of direct and public confrontation with masculinity. Using strong personas with a direct voice of anger, Rich (1973) gives voice to her rage as a source of energy releasing women from the social norms that are imposed

on them by patriarchy throughout history: “My visionary anger cleansing my sight” (19). Rich believes that “anger is a creative force” that throughout history women have not been allowed to experience. Patriarchy has led women to live a life in which “their survival and self-respect have been so terribly dependent on male approval”. Thus, starting a strong political confrontation with masculine dominance, Rich calls for “the Erinyes”, the goddess of vengeance, to compensate for “the damage done to women in Western civilization in the name of reason, logic, and intellect” (Martin, 1984: 197-8).

Therefore, in *Diving* Rich shows a tendency to denaturalize patriarchal hierarchy of values through transforming her poetic form and voice from “an apolitical formalist poet to that of an intensely politicized feminist poet writing in open forms” and reflecting the suppressed conflicts within women’s lives. Thus, Rich’s rejection of the carefully crafted impersonality of her early poetry, as “institutionalized forms of representation [which] certify corresponding institutions of power”, is followed by an expansion of her poetic voice to include feminist issues and women’s experiences along with untraditional poetic forms for accommodating such issues which formalism cannot fully render. (Strine, 1989: 28)

Such a change of voice and form in Rich’s poetry in *Diving* could be elucidated by looking at one of the poems included in this volume. Men's egoism and superficial pretense to objectivity is the target of Rich’s criticism in “Meditations for a Savage Child” as well; as representative of all male supporters’ self-deceptive care and pretense to objectivity, Dr. Itard’s care for the child (symbolizing women) through his male thread is severely criticized in the poem. Hence, the poem is “about the use that the male artist and thinker— in the process of creating culture as we know it— has made of women in his life and work and about a woman’s slow struggling awakening to the use to which her life has been put” (Keyes, 1986: 144-5). “Meditations” draws a parallel between Dr. Itard’s efforts to civilize the savage child and those of men to control women. Therefore, the child, for his vulnerability to his scientific supporters and for his resistance to their dominating social roles, becomes a symbol representative of all kinds of victims under patriarchy: “*You have the power/ in your hands and you control our lives*” (Rich, 1973: 62). Thus, through the image of a savage child, the poem discloses Rich’s disgust of the patriarchal system of education and childrearing. It is as if Rich, having been brought up under such an educational system by her male masters including her father and masculine literary circle in her first period of writing, is now in her feminist phase of writing portraying the use to which her life has been put in her first period of literary creation and is trying to articulate those unsaid words, which she conservatively left unarticulated in her early volumes of poetry, through female writing.

Therefore, the real anger of the poem is targeted towards parents, as the original educators and governors, for creating scars on women's bodies. Rich in the following lines, taken from “Meditations”, reflects the “self-serving foundations of patriarchal language and social values” imposed on women through patriarchal education: (Strine, 1989: 37)

> In their own way, by their own lights
> they tried to care for you
> tried to teach you to care

for objects of their caring: …
to teach you names
for things
you did not need …
to teach you language:
the thread their lives
were strung on (Rich, 1973: 55-6)

It seems as if Rich here is talking to her father who, supervising her education, led her to care for the things he cared for through assigning her the books of the writers whom he "cared for" and imposing their manner of writing on her writing which suppressed the voice of the real Rich. Rich, through using ecriture feminine, gives voice to female existence; the child's scars, which bear witness to the child's "buried pain", are symbolic of Rich's pains as a child and as an early female writer who could not openly articulate her criticisms against such governing educational system which rendered her and other female poets speechless: "when I try to speak/ my throat is cut". These scars, as Rich describes them a "hieroglyph for a scream", become a metaphor for the violence done to the female poet by embedding silence in her and also by making her use imposed forms of learning and expression which fail to adequately render her meanings and finally result in an obliteration of her voice and identity as a woman. (Yorke, 1997: 52) Besides, in the bold rebelliousness of the savage child, who does not care for the objects of the civilized people's caring, Rich finds the unruliness which she and all other women must have shown under patriarchal education. Rich, "scarred by that process of socialization and nurture" under patriarchy, now in *Diving* calls for "re-education" which is one of the characteristic features of radical feminism. (Vendler, 1993: 305-10)

Rejecting her early subservient poetry which defines female in terms of the masculine norms and values communicated through patriarchal educational system, Rich in *Diving* turns to define the human in terms of the female. This is what Cixous's ecriture feminine demands from the female writers who abandon the conservatism imposed on them by patriarchy. Women, as Showalter (1977) notes, have traditionally been considered as "sociological chameleons" who have historically been allowed only to adopt lifestyle, class and culture of their male counterparts. Hence, refuting masculine culture, women in their feminist phase of writing form a subculture, within the larger framework of a whole society, unified by common values and experiences making their way for direct self-expression. Emblematic of women's writing during this period is, therefore, the presence of fantasies of Amazon Utopias, that is, perfect female societies. Such fantasies of female utopias function as visions of a flight from male dominated world to a culture defined in opposition to male tradition. (159)

Such images of strong bonds within female subculture appear abundantly in Rich's poetry in what Showalter calls as women's feminist phase of writing. Rich not only criticizes the burden of masculine forms and tendencies on female writers but also breaks out of the patriarchal boundaries, creating a bond with other women (writers). Illustrating such tendency of Rich's, the poems of *Diving* are filled with the lives of both the oppressed and rebellious women such as Marie Curie, Elvira Shatayev, Willa Cather,

Emily Dickinson, Audre Lorde, Rich's mother, her mother-in-law and her grandmothers. Such a tendency of Rich's displays her "deeply held belief in the necessity for bonding or community among women" and the necessity for building an Amazon Utopia, a no-man's land free from all oppressions. (Bennett, 1990: 226)

Rich in *Diving* shows her belief in the fact that there is something to be born in women and she loves this incipience. In Diving women appear "hand in hand, stumbling and guiding each other/ over the scarred volcanic rock" (Rich, 1973: 12) escaping to the imaginary which is the imaginary world of Amazon Utopia of female community free from all male oppressions and open to ecriture feminine.

3. **A Genuinely Female World of Ecriture Feminine in *A Wild Patience***

Showalter (1977) believes that after the radicalism of feminist phase of writing in female writers' works, there comes the female phase of writing in which female writers begin to develop a new manner of writing, insistently female, which "celebrates a new consciousness". In this phase, women let go of the male and rather stick thoroughly to their own female experiences and values trying to "unify the fragments of female experience through artistic vision". Showalter, quoting Woolf who points to the same period of female literary development, elaborates more on this attitude of female writing saying that "it is courageous; it is sincere; it keeps closely to what women feel. It is not bitter. It does not insist upon its femininity. But at the same time, a woman's book is not written as a man would write it". In this period of female literary development, Showalter asserts, women look at men as outsiders. They consider men's writings as "sterile, egocentric, and self-deluding" and believe that the entire literary tradition, which men had a monopoly over, has misinterpreted feminine reality. Therefore, women in this phase try to present female reality as it really is not as it has already been presented by male literary writers and critics. (240-3)

Hence, moving towards female aesthetics in her female phase of writing, Rich in *A Wild Patience* turns to redefine the female. In this volume she tries to speak of women, either women of consequence or anonymous ones, as they themselves would like to be heard. The fact that she aspires to redefine Dickinson and claim for her already trampled rights is emblematic of such a direction in Rich's writing. Trying to protect Dickinson from interpretive comments by all scholars who claim to know her, Rich in *A Wild Patience* sets to represent Dickinson with her own words as a female writer not as she is defined and interpreted by the male critics. Thus, in "The Spirit of Place" Rich addresses Dickinson to rescue her from all intrusions and her memory from the oversimplified and trivialized picture that the male experts have created:

> with the hands of a daughter I would cover you
> from all intrusion even my own
> saying rest to your ghost
>
> with the hands of a sister I would leave your hands
> open or closed as they prefer to lie
> and ask no more of who or why or wherefore

with the hands of a mother I would close the door
on the rooms you've left behind
and silently pick up my fallen work. (Rich, 1981: 43)

Not letting the truths of women's lives, including that of Dickinson, to be obliterated again by the patriarchy, Rich calls for pure female aestheticism as it existed in the past and as it still dwells in the hearts of women not as it is presented by patriarchy.

Rich's poems in *A Wild Patience* display a call back for women's self-representation and self-creation, characteristic of Showalter's female phase. Rich notes that we must return to what has been lost in women's history, "the lost collection"; therefore, having read the "book of myths/ in which our names do not appear" in *Diving* in which she finds women excluded in patriarchal myth, Rich in *A Wild Patience* turns towards nurturing a female myth in her new poetry. For this purpose first she starts with retelling historical misrepresentation of women through patriarchal media. Rich believes that the images of women delivered through history by medium of "textbooks, museum labels and cultural myths" are false images. That is why she asserts that women must be interpreters, participants and practitioners of their history and myth rather than being merely detached observers who fail to claim their rights. Thus, in *A Wild Patience* Rich claims authority for women, a process which involves acceptance of "incompleteness of our historical circumstance". Such a process is evidently traceable in "Turning the Wheel"; in section three of "Turning the Wheel", entitled as "Hohokam", which is named after a prehistoric tribe that mysteriously disappeared from the desert, Rich criticizes the label of the museum of Hohokam— "those who have ceased to be". Such a label indirectly dismisses the existence of such a tribe, as female myth is totally dismissed, rather than "imagin[ing] its reality". Templeton (1994) notes that Rich is referring to the fact that history has "banished the Indian woman's ghost and irrevocably erased the traces of her historical reality" (93). Therefore, subversive to the elimination of women's myth and tradition from the face of history, Rich in *A Wild Patience* recollects women's real history and myth. In this volume she tries to "demystify false images of the past and false representations of women's lives", which was brought about by male agents. (Templeton, 1994: 93).

Hence, Rich's focus on the female is now inspired by "mythmaking". Such an attitude of Rich's in *A Wild Patience* could be traced in the sixth section of "Turning the Wheel" where Rich, having discovered the effects of colonization on the land she journeys to in this poem, turns to a goddess, a shamaness, who functions as a female artist. (Keyes, 1986: 198) Giving a vision of a goddess, Rich tries to focus on how "Unborn sisters" will see her, and female writers like her after developing the new female tradition. Conjecturing the appearance of the goddess in these lines, Rich asks us to acknowledge her and be brave enough to look at her in the eye and tell the unborn girls how she looks like in order to make her recognizable for them as well since she is the ancient goddess, the Great Earth Mother, the essence of the female which dwells in every woman. In other words, truthfully conceiving the shamaness, Rich "revises and revitalizes" historical and mythological concepts. (Langdell, 2004: 153-4)

Thus, having undergone the conservative feminine period of writing in which Rich acted as a conservative subservient female writer in *A Change of World* and her rebellious feminist phase in *Diving*, Rich now in her female phase in *A Wild Patience* "turn[s] within" (Showalter, 1977: 240) Turning to pure female aestheticism in her female phase, Rich does not merely rise against the masculine (literary) dominance as she did in her feminist period of writing rather she looks at *women*'s texts and uses them as sources of power. Through these texts Rich creates a female utopia or a woman-identified text in *A Wild Patience* which allows women to speak as they themselves would like be heard. Such texts, which Rich symbolically refers to, are the only places where women are allowed to turn within themselves for sources of power as opposed to the oppressive male powers that has already dominated their whole lives.

4. Conclusion

Having been educated under the supervision of a male-oriented system of education, Rich starts her literary mission as a conservative formalist following masculine aesthetics in *A Change of World*. In this phase of her writing, Rich does not dare to disobey the masculine aesthetic preferences. Therefore, Rich in the first period of her writing shows up as a subservient female writer portraying submissive women through strict masculine formalism in her poetry. But gradually she finds the courage to break the bonds of traditional modes of expression and to question male dominated structures in the content of her poems in *Diving*. Rich in *Diving* mounts an overt radical protest against the dominating masculine structures which suppressed female power throughout the whole history. Rich in this volume of her poetry changes to a disenchanted questioner who draws on the necessity of reinventing cultural standards in feminist terms. Finally, having been frightened by the perspective of a feminist art which, challenging the masculine forms, walks on deadly borders, Rich in her last period of literary development in *A Wild Patience* lets go of the male and rather turns to genuinely female aesthetics, calling for a purely woman-centered vision and a genuinely female art form in her poetry. Reflecting such extreme transformations, Rich's poetry is a thorough embodiment of human artistry reflecting human growth and change.

References

Auden, W H (1986) Foreword to *A Change of World*. Marovski D. (eds) *Contemporary Literary Criticism*. Detroit: Gale, p. 365.

Bennett, P (1990) *My Life a Loaded Gun: Dickinson, Plath, Rich, and Female Creativity*. Chicago: Illinois UP.

Cixous, H (1975) The Laugh of the Medusa. *Chicago Journals* 23 (4): 347-362.

Keyes, C (1986) *The Aesthetics of Power: The Poetry of Adrienne Rich*. Athens: Georgia UP.

——— (1984) 'The Angels Chiding:' *Snapshots of a Daughter-in-Law*. Cooper J (ed) *Reading Adrienne Rich*. Michigan: Michigan UP, pp. 30-50.

Langdell, C (2004) *Adrienne Rich: The Moment of Change*. London: Praeger.

Martin, W (1984) *An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich*. North Carolina: North Carolina UP.

Rich, A (1981) *A Wild Patience Has Taken Me This Far*. New York: Norton.
——— (1973) *Diving into the Wreck*. New York: Norton.
——— (1986) *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.
——— (1979) *On Lies, Secrets, and Silence*. New York: Norton.
——— (2002) *The Fact of a Doorframe*. New York: Norton.
——— (1975) Three Conversations. Gelpi B and Gelpi A (ed) *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. New York: Norton, pp. 151-71.
——— (2003) *What is Found There*. New York: Norton.
Showalter, E (1977) *A Literature of Their Own*. New Jersey: Princeton UP.
——— (1981) Feminist Criticism in Wilderness. *Critical Inquiry* 21 (8): 179-205.
——— (1975) Literary Criticism. *Signs* 56 (1): 435-460.
——— (1991) *Sister's Choice*: *Tradition and Change in American Women's Writing*. Oxford: Clarendon.
——— (1979) Towards a Feminist poetics. Jacobus M (ed) *Women's Writing and Writing about Women*. London: Groom Helm, pp. 22-41.
Strine, M (1989) The Politics of Asking Women's Questions: Voice and Value in the Poetry of Adrienne Rich. *Text and Performance Quarterly*, pp. 24-41.
Templeton, A (1994) *The Dream and the Dialogue*. Tennessee: Tennessee UP.
Vendler, H (1993) Ghostlier Demarcations, Keener Sounds. Gelpi B and Gelpi A (ed) *Adrienne Rich's Poetry and Prose*. New York: Norton, pp. 299-310.
Wasley, A (2000) *Postmodern American Poetry and the Legacy of Auden*. PhD Thesis, Yale University, America.
Werner, C (1988) *Adrienne Rich: The Poet and Her Critics*. Chicago: American Library.
Yorke, L (1997) *Adrienne Rich: Passion, Politics, and the Body*. London: Sage.

FLÈCHE D'ORIENT
VOYAGE IDENTITAIRE ET COSMOPOLITISME EUROPÉEN

Éric C.G LEVÉEL[1]

Abstract

La novella *Flèche d'Orient* peut être considérée comme le seul 'roman' roumain de Paul Morand. Il s'agit également d'un écrit charnière dans l'œuvre morandienne qui transcrit l'éloignement de l'auteur d'une certaine modernité et d'un idéal cosmopolite. Publiée en 1931 et republiée en 1932, cette novella suit les pérégrinations de Dimitri, un exilé russe parisien s'embarquant à bord d'un vol Paris-Bucarest afin de se rendre en Roumanie pour y acheter un kilo de caviar, la dette d'un pari aviné. Ce qui ne devait être qu'un aller-retour rapide à bord de la Flèche d'Orient, se transforme en aller simple lorsque l'escale bucarestoise se poursuit le long du Danube et s'achève à frontière soviétique que Dimitri traverse afin de retrouver sa terre natale. Cet article analyse la transformation qui s'opère chez Dimitri au cours de ce long périple aérien, terrestre et fluvial et tente d'offrir une conclusion qui s'éloigne de l'interprétation atavique pour favoriser celle à la fois d'une destinée et d'un choix existentiel.

Keywords: Paul Morand, Cosmopolitism, Romania, Travels, Identity

La novella – appelons-la ainsi – *Flèche d'Orient* demeure le « roman roumain » dans le corpus morandien comme nous le rappellent Laura Eugenia Teudoras et Fatima Rodriguez Cassagne dans leur article intitulé « Las fronteras ascendentes de Paul Morand : *Flèche d'Orient y Bucarest* » (2003 : 181). Ce roman court paru dans *La Revue de Paris* en 1931 sous le titre de *Dimitri* (du nom du protagoniste principal), puis chez Gallimard en 1932, est en fait une commande tout à fait commerciale provenant de la compagnie aérienne qui voulait ouvrir la liaison Paris-Bucarest dans la journée et vanter les avantages d'une telle rapidité (Guitard-Auviste, 1981 : 174-175) ; (Collomb in Morand, 1992 : 1098). Cela n'enlève en rien à la qualité de ce récit soi-disant mineur selon Ginette Guitard-Auviste (Guitard-Auviste, 1981 : 174) qui s'inscrit dans un éloge des voyages aériens, mais qui surtout s'interroge sur la notion de cosmopolitisme à une période qui voit Paul Morand s'interroger sur cette idée. *Flèche d'Orient* s'inscrit également en pré écho à son ouvrage *Bucarest* (1935) qui poursuit, d'une certaine manière, son étude et son analyse de la Roumanie – terre natale de son épouse Hélène Soutzo – et de la roumanité. Il s'agit également d'une réflexion sur les Balkans dont la Roumanie semble être le cœur aux yeux de Morand en tant qu'île de latinité dans un océan slave – et magyar – pour reprendre l'expression nationaliste plus ou moins exacte de l'historien Nicolae Iorga ; car, la Roumanie se place surtout au carrefour de toutes les influences – qu'elles soient occidentales ou « orientales » –, et comme l'affirme Mircea Goga en reprenant la formule du chroniqueur moldave Grigore Ureche : « à la croisée de toutes les méchancetés » (Goga, 2007 : 242), de toutes les convoitises et ceci depuis des siècles.

La Roumanie des années trente vers laquelle s'envole, sur un coup de tête aviné et suite à un pari fou, le Prince Dimitri Koutoucheff n'a jamais été territorialement aussi vaste. Elle englobe depuis 1918-20 la Transylvanie et le Banat autrefois hongrois,

[1] Dr., French Section, Department of Modern Foreign Languages, Faculty of Arts & Social Sciences, Stellenbosch University, South Africa

l'ancienne Bucovine autrichienne, le quadrilatère bulgare de la Dobroudja et la Bessarabie (c'est-à-dire la grande Moldavie). Il nous faut néanmoins comprendre que Paul Morand nous donne une vision partielle de ce pays dans sa novella. Il tend à décrire la Roumanie subcarpatique considérée comme plus orientale de par son passé ottoman alors que le nord fut austro-hongrois, les yeux tournés vers Vienne et Budapest. C'est au sein même du *Regat* que Paul Morand promène son regard et nous livre ses impressions sur un pays balkanisé dont les élites sont éduquées à Paris, le modèle absolu de leur capitale incertaine entre ville et gros village (Morand, 1935 : 138) dans ce qu'il nomme également « ce proche Orient » (Ibid. : 414). Là où *Bucarest* se veut assez exhaustif quant à la description du pays et de sa capitale, *Flèche d'Orient* en donne une image tout à fait sommaire car l'intrigue le requiert : Koutoucheff est à la recherche d'un kilo de caviar qu'il se doit de ramener à Paris par le vol retour afin de d'honorer son pari. Il s'agit d'un Bucarest nocturne et laborieux, celui des halles vers lesquelles une connaissance parisienne, Basile Zafiresco, vient de l'entraîner après une rencontre fortuite dans le hall de son hôtel – qu'on devine être le mythique Athénée Palacesur la fameuse *Calea Victoriei*. Jusqu'à cette rencontre, l'existence de Dimitri s'est déroulée dans le vase clos de la haute société parisienne cosmopolite. En prince russe exilé depuis ses quinze ans, Dimitri est l'archétype du jeune homme au physique indéfinissable mais à cent lieux de l'apparence slave. Il est un pur produit d'une éducation anglo-française qui a expurgé toutes traces de son passé russe : il ne parle plus sa langue natale, ne fréquente plus l'église russe orthodoxe de Paris et ne partage en rien les goûts et manies de ses 'compatriotes' (Morand, 1932 : 25-28). C'est donc en citoyen européen, en homme moderne et cartésien qu'il s'embarque pour Bucarest à l'aérodrome du Bourget. Le long vol qui comporte de nombreuses escales se révèle être à la fois une confirmation de son statut cosmopolite, ainsi qu'un révélateur de son statut d'apatride culturel menant une vie mondaine sans grand attrait : « une avidité soudaine le saisit, parmi les bonds de l'appareil ; oublieux de ce qu'il laissait derrière lui, Paris et le passé, il ressentait une aversion singulière pour son calme bonheur » (Ibid, : 56). Bien avant d'atteindre les portes de cet 'Orient' balkanique, le héros pressent que ce voyage ne ressemblera en rien au simple aller-retour qu'il comptait effectuer. L'avion brûle les distances et abolit les frontières, créant ainsi un tumulte intérieur au gré des perturbations atmosphériques. En fait, un passé plus lointain resurgit, celui de son enfance et de son adolescence russe, à la vue des clochers villageois roumains : « il pense qu'il a désappris le signe de croix de droite à gauche (…) il s'assure que personne ne le regarde, et, furtivement, se signe à l'orthodoxe » (Morand, 1932 : 69). L'homme moderne et rationnel de Paris vient d'entrer dans le domaine du ressenti et du sensible. L'avion qui descend par à-coups au-dessus de la plaine oltène et valaque tel un anachronisme vrombissant, loin d'annuler l'intemporalité du paysage ne fait que la souligner et projette ainsi Dimitri Koutoucheff dans un passé consciemment et systématiquement refoulé. C'est la vision même des clochetons dorés qui nous semble être le déclencheur de ce voyage identitaire. Les bulbes annoncent le Danube et son Delta où la Russie commence et finit. Selon nous, Stéphane Sarkany a tort d'affirmer dans son ouvrage *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire* que seule la partie aérienne de *Flèche d'Orient* mérite d'être lue (Sarkany, 1968 : 145) car la partie roumaine ne serait pas bien construite et brasserait « un

nouvel exotisme, fondé, notamment sur le racisme esthétique (…) Sur des facteurs irrationnels supplémentaires, tel le 'charme slave' (…) » (Ibid, : 146) – ce que Catherine Douzou contredit dans son article « *Flèche d'Orient*, l'envol de Paris-Bucarest. Icare à Bucarest »[2] (Douzou, 2009 : 22). Certes, Paul Morand n'évite pas toujours les lieux communs et les jugements hâtifs, mais il faut savoir dépasser ses obsessions et ses lubies pour tenter de décrypter et de saisir la valeur de cette novella au-delà de son exotisme et de son intérêt purement viatique.

Comme le remarque fort justement Gavin Bowd dans son étude *Paul Morand et la Roumanie*, la première soirée bucarestoise est déterminante dans le parcours identitaire de Dimitri Koutoucheff (Bowd, 2005 : 26). Son ami Zafiresco l'a donc entraîné vers les halles ainsi que dans une taverne y attenant où très rapidement la *țuică* coule à flots. L'apparition et le jeu d'un musicien tsigane, Ionica, suivant de Zafiresco, le plonge dans un monde « qui lui dilat[e] le cœur, bala[ie] sa conscience, déséquilibr[e] l'âme pondérée que lui [a] créée l'Occident ; la musique sembl[e] se rapprocher comme un menace » (Morand, 1932 : 80). Menace du passé qui jaillit à l'écoute d'airs immémoriaux présents de l'Oural aux Balkans, menace qui va suivre Dimitri lors de son voyage improvisé vers le Delta du Danube. Le premier air entendu par le jeune prince ne déclenche aucunement un souvenir concret, mais une sensation déplaisante ; il lui faut s'être embarqué à bord d'un yacht fluvial, avoir dépassé le port danubien de Brăila en direction de Vâlcov pour que le temps se retrouve dans sa mémoire. Un autre morceau traditionnel de Ionica lui rappelle « un air russe qu'il avait appris des forgerons tziganes, quand ils venaient chez son père ferrer à glace les chevaux aux premiers gels » (Morand, 1932 : 132).Ionica se pose ainsi comme un passeur de mémoire pour Dimitri quand ce premier lui avoue : « vingt ans, j'ai vécu en Russie » (Ibid.).

Cette Russie de son enfance va resurgir inopinément une fois arrivé à Vâlcov – comme le souligne également Gavin Bowd (Bowd, 2002 : 27). Dimitri saute du bateau sur une rive fangeuse pour faire face à :

> une vielle *baba,* la tête couverte d'un fichu de toile noire, immobile [qui] le regardait. Sur cette boue sans couleur, cette femme sans âge, sans figure, figée dans l'attente et dans le deuil, ce fut pour lui la première image de la Russie. (Ibid, 138).

La Russie apparaît également, et fort rapidement, sous les traits d'un pêcheur d'un autre temps : « Dimitri contemplait avec avidité cette brute néolithique qui n'avait rien de commun avec lui et soudain, il l'aima, fraternellement » (Morand, 1932 : 140).Alors que les clochers roumains avaient déclenché un regain religieux pendant la descente en moteurs coupés vers l'aérodrome de Băneasa, la vision de ce vieux Lipovène déclenche en lui le retour de la langue natale enfouie et oubliée (Ibid.). Comme le souligne Dominique Fernandez dans son article « Le grand poêle chaud » : « à partir de ce moment, les souvenirs de son enfance russe affluent en masse dans la mémoire du prince « (Fernandez, 2009 : 156). Tout va dorénavant se tendre vers la recherche d'un passé perdu, et il faut le dire idéalisé par le jeune homme de 15 ans qui a quitté sa patrie en plein conflit

[2] Actes du colloque Paul Morand, l'Européen. Bucarest 2009.

mondial. Le fameux caviar que Dimitri est venu chercher en Roumanie, c'est dans ce Vâlcov frontalier qu'il le trouve. Le goût et les odeurs russes l'assaillent – dans la plus pure tradition proustienne – « Dimitri fut saisi soudain d'une odeur familière, odeur russe de cuir et de foie de morue » (Morand, 1932 : 141). Il est intéressant de noter que lorsque Dimitri parle de la Russie, il fait plus particulièrement mention de la Petite Russie, c'est-à-dire de l'actuelle Ukraine (Ibid. :155) à laquelle la localité de Vâlcov (Vylkove) a été définitivement rattachée en 1944.

La menace dont nous avons précédemment parlé ne semble jamais quitter l'esprit de Dimitri Koutoucheff. Les chansons de Ionica le prophète et l'annonciateur – Ionica est le diminutif roumain de Ioan, Jean, qui est un hommage direct à *Ioan Botezatorul* : Jean le Baptiste – le replongent inlassablement dans son enfance au prix d'un malaise teinté de bonheur (Ibid. ; 157). Cette menace est double car elle allie le rejet de la vie 'européenne' de Dimitri et la peur du bolchévisme soviétique pour cet aristocrate, peur que Ionica souligne clairement dans un couplet de son invention :

Ton pays est beau encore,
Mon Prince,
Mais il n'y a plus de place
Pour les Boyards,
Pour les Boyards à manchons
(Morand, 1932 : 160)

Le bonheur du passé l'emporte sur la peur, ou tout du moins la pondère. C'est dans une petite église lipovène – vieille orthodoxe – que Dimitri retrouve des forces et du courage et calme son malaise comme lors de la descente vers Bucarest. Prosternation, prières en russe et dévotion aux icones. L'orthodoxie équivaut à la Russie – comme elle équivaut à la Roumanie – elle est le souffle spirituel russe, le ciment d'un pays trop grand. Cette petite église lipovène se dresse comme un bastion, comme un phare russe en territoire roumain. Il faut ajouter à cela que Morand voit « dans l'orthodoxie une religion lui semblant garantir la conservation des valeurs de l'Occident » (Bergeron, 2008 : 132). Les lampes rouges du sanctuaire apaisent et attirent Dimitri (Morand, 1932 ; 165) tout comme la Russie ce «poêle chaud » (Ibid. : 168). Les saints orthodoxes s'incarnent dans son parcours, après Ionica, c'est le pêcheur qui réapparaît sous les traits d'un saint Christophe qui fera passer le héros « en territoire soviétique » (Morand, 1932 : 173)[3], Morand insistant bien sur la transformation politique depuis 1917. Comme le souligne Patrick Bergeron dans son article « Dostoïevski, le prophète. Remarques sur L'Europe russe annoncée par Dostoïevski (1948) de Paul Morand » : « à Morand, la Russie paraît grandiose et belle par-delà sa soviétisation » (Bergeron, 2008 : 124). Dominique Fernandez abonde dans ce sens lorsqu'il affirme que « l'âme russe n'a rien à voir avec les vicissitudes politiques, elle creuse son chemin bien en deçà ou au-delà des contingences de la vie publique » (Fernandez, 2009 : 158).

[3] Catherine Douzou, parle quant à elle de Charon, p 35.

Marie Bonou dans « Paul Morand et les Balkans » parle de « fatale fuite en avant » et de « retour suicidaire » (Bonou, 1993 : 814). Il va sans dire que le passage d'un ancien boyard en Russie stalinienne n'augure rien de bien positif pour celui-ci, néanmoins ce n'est pas dans le caractère mortifère que nous devons peut-être chercher des raisons pour ce retour aux sources. Dimitri Koutoucheff fuit sa vie mondaine, sa routine oisive de Paris et son vide existentiel en voulant renouer avec ses racines, malgré les dangers encourus. Il ressemble à s'y méprendre à Icare - pour reprendre la très jolie formule de Catherine Douzou – brûlant ses ailes en s'approchant trop près de l'astre incandescent qu'il désire défier. Mais Dimitri incarne surtout l'antithèse de l'homme pressé dans la partie roumaine de la novella. Certains critiques de l'œuvre morandienne – Michel Collomb et Catherine Douzou – s'accordent en considérant *Flèche d'Orient* comme un écrit charnière démontrant un éloignement progressif du modernisme de la part de Paul Morand – Stéphane Sarkany, quant à lui, reconnaît, tout en égratignant Morand, que des récits comme *Flèche d'Orient* « ne sont nullement l'œuvre d'un citoyen du monde de type 'moderne' ou de type 'ancien régime', mais les récits d'un connaisseur étranger qui voyage pour faire des comptes rendus aux journaux » (Sarkany, 1968 : 146). Si la partie aérienne du récit exalte la vitesse et les progrès technologiques, la partie danubienne semble en annuler les effets et la portée. Michel Collomb explique fort bien ce rejet du monde moderne :

> La lente progression de Dimitri le long du Danube, son engourdissement au contact de l'Orient et son évanouissement dans la terre de ses ancêtres semblent avoir le caractère d'une protestation secrète et anachronique contre le progrès et la vitesse qui, en abolissant distances et frontières, préparent cette indifférenciation des peuples et cette dilution des caractères nationaux dont Drieu La Rochelle menaçait l'Europe, une fois révolue « l'ère des patries » (Collomb, 1992 : 1100).

Si ce jugement nous paraît tout à fait juste, il serait intéressant de tenter de trouver une autre piste d'analyse qui, sans rejeter l'idée d'une condamnation de la fin des caractéristiques nationales, pourrait être considérée dans l'optique d'une comparaison entre la Roumanie et la Russie. Une réponse se profile dans *Bucarest* et tout particulièrement dans sa conclusion. Paul Morand s'attèle à la difficile tâche de définir un vrai Roumain et pour cela il se tourne vers la Russie : « le Roumain pur est un nomade ; comme un paysan russe il saute dans chaque train en partance heureux de s'en aller n'importe où, d'obéir à son antique instinct de fuite devant l'invasion (…) » (Morand, 1935 : 288). Dans le cas de Dimitri Koutoucheff, il s'agirait de l'invasion de la contingence et de la réalisation de l'absurdité de sa vie en France, mais de manière plus importante de l'émergence d'un fatalisme que l'on retrouve des deux côtés de la frontière. Paul Morand souligne cette caractéristique commune : « le fond de sa nature est une sorte de fatalisme qui lui permet de dominer avec humour les divers fléaux humains : la conscription, la tuberculose, la guerre, la syphilis, la ruine, tout en leur payant un large tribut » (Ibid.). Le tribut de Dimitri sera sans doute la déportation ou la mort en Union soviétique ; plus qu'un acte suicidaire, son retour au pays natal s'inscrit dans une nostalgie innée que la Roumanie a réveillée en lui et que l'on nomme *Dor* en roumain. Si le *kief* que les

compagnons de voyage de Dimitri affectionnent est « une sorte de 'farniente' à l'usage de bourgeois aisés, enivrés de musique tzigane » (Sarkany, 1968 : 146), le *Dor* – jamais mentionné dans le récit de ce roumanophile – est l'âme même de la Roumanie, lié au fatalisme roumain (et russe) qui s'exprime le mieux dans la *Miorițǎ*. Il ne s'agit pas d'un fatalisme vide et du néant comme l'avançait Emil Cioran, mais plutôt ici d'une prédestination et de la transcendance d'une situation donnée. Au contact de l'univers 'oriental', et slave, Dimitri Koutoucheff accepte l'invitation de sa terre natale et un avenir incertain : tel le berger de la ballade traditionnelle qui accepte la mort et devient par cet acte un héros victorieux (Babuts, 2000 : 5).

Si *Flèche d'Orient* peut être lue comme une critique de la modernité, du cosmopolitisme mondain, de la vitesse et de la disparition des identités nationales, la novella morandienne se doit aussi d'être comprise, selon nous, comme le récit d'une victoire personnelle – égoïste certes– de Dimitri sur sa condition à Paris où il n'a plus sa place (Douzou, 2009 : 36). On parle énormément d'atavisme lorsqu'on mentionne ce récit, parlons un peu de détermination et d'acceptation de sa destinée réelle.

Bibliographie

Babuts, Nicolae. 2000. «*Miorița*: A Romanian Ballad in a Homeric Perspective ». Symposium: a quarterly journal in modern literatures, 54: 1.

Bergeron, Patrick. 2008. « Dostoïevski, le prophète. Remarques sur *L'Europe russe annoncée par Dostoïevski* (1948) dePaul Morand ». In : Tangences, No 86.

Bonou, Marie. 1993. «Paul Morand et les Balkans». In : Revue des Études slaves, tome 65, fascicule 4.

Bowd, Gavin. 2002. *Paul Morand et la Roumanie*. Paris : L'Harmattan.

Collomb, Michel. 1992. « *Flèche d'Orient*. Notice ». In : Morand, Paul. 1992. *Nouvelles complètes I*. Paris : Gallimard Pléiade.

Douzou, Catherine. 2009. « *Flèche d'Orient*, l'envol de Paris-Bucarest. Icare à Bucarest ». In : *Paul Morand, L'Européen*. Bucarest : Publications de l'Ambassade de France et de l'Institut français.

Fernandez, Dominique. 2009. «Le grand poêle chaud».In : *Paul Morand, L'Européen*. Bucarest : Publications de l'Ambassade de France et de l'Institut français.

Goga, Mircea. 2007. *La Roumanie : culture et civilisation*. Paris : Presses Universitaires Paris-Sorbonne.

Guitard, Auviste, Ginette. 1981. *Paul Morand (1888-1976). Légendes et vérités*. Paris : Hachette.

Morand, Paul. 1932. *Les rois du jour. Flèche d'Orient*. Paris : Gallimard N.R.F.

Morand, Paul. 1935. *Bucarest*. Paris : Plon.

Morand, Paul. 1992. *Nouvelles complètes I*. Paris : Gallimard Pléiade.

Tudoras, Laura. Cassagne, Fatima. 2003. «Las fronterasascendentes de Paul Morand : *Flèche d'Orient* y *Bucarest* ». In : Revista de Filología Romántica, 20.

Sarkany, Stéphane. 1968. *Paul Morand et le cosmopolitisme littéraire*. Paris : Klincksiek.

TRAGEDY OF LOVE AND LANGUAGE PAR EXCELLENCE: A POST-CLASSICAL AND POST-MODERN PSYCHOANALYTIC READING OF *ROMEO AND JULIET*

Pooyan CHANGIZI[1], Farideh POURGIV[2], Morteza LATIFIAN[3]

Abstract

This article aims at analyzing William Shakespeare's *Tragedy of Romeo and Juliet* from a post-classical and post-modern psychoanalytic perspective. In the post-classical reading, we argue, applying Dorothy Tennov's and Julia Kristeva's conceptions of adolescent processes to the study of the play, that tragedy is materialized by a failed adolescent rebellion against parental and societal authority and a curtailed process of individuation. In the post-modern psychoanalytic reading, we posit, applying Jacques Derrida's and Jacques Lacan's post-structuralist conceptions, that *Romeo and Juliet* is the classic and universal tragedy of a desire that can never be satisfied due to the fundamental lack that results from the unsettling compromise between the linguistic and the organic. Language, not only, is the condition of love and desire, but also, is the ultimate impediment to their survival. Finally, in post-Lacanian forays, we provide feminist and cultural-materialist psychoanalytic readings which, despite some nuanced variations, reiterate the place of the play as *la tragédie du désir*.

Keywords: Romeo and Juliet, Limerence, crystallization, ideality syndrome, desire, jouissance

1. Introduction

Shakespeare's *Romeo and Juliet* has often been interpreted by some critics as a tragedy gone amiss since it does not follow Aristotle's concept of the protagonist's hamartia which should bring about the tragic end: "The play has been criticized as not tragic in an Aristotelian sense on the grounds that the outcome does not grow out of flaws in the main characters but results from fortuitous happenings" (Cox 379). To such detractors, the plight of the star-crossed lovers of Verona is ascribed to mere external circumstances and fate rather than to any internal character flaws (Krims 77). However, a psychologically informed analysis can unveil intrinsic conflicts and unconscious processes which, in turn, contribute to the tragic outcome by catapulting the protagonists to a self-destructive path. In the post-classical psychoanalytic reading of *Romeo and Juliet*, the role adolescent processes play in shaping the tragic destinies of the fateful lovers is explored.

2. A Tragedy of Adolescence: Limerence, Crystallization, Ideality Syndrome and Adolescent Processes

The psychological term "limerence" was coined by the American psychologist Dorothy Tennov in her book *Love and Limerence: The Experience of Being in Love*. It refers to a state of mind resulting from an involuntary romantic infatuation with the love object and it is characterized by feelings and behaviors from euphoria to despair (contingent on

[1] Ph.D. Candidate in English Literature, Shiraz University
[2] Prof. Emerita of English Literature, Shiraz University
[3] Associate Prof. of Educational Psychology, Shiraz University

perceived emotional mutuality), compulsive thoughts and fantasies, and an obsessive need for reciprocation of one's feelings but not primarily for a sexual relationship. Another psychological concept which is closely associated with the concept of limerence is "crystallization." Tennov, in her description of the perception of the limerent object, discusses how it was the 19th-century French novelist Stendhal, who is highly regarded for the in-depth exploration and analysis of his characters' psychology that first introduced the conceptualization of crystallization in his analytical collection of essays on love, *De l'Amour*:

> A branch of a tree, he said, if tossed into a salt mine and allowed to remain there for several months undergoes a metamorphosis. It remains a branch, or even just a twig, but the salt crystals transform it 'into an object of shimmering beauty.' In an analogous manner, although more quickly, the characteristics of the LO are crystallized by mental events in which LO's attractive characteristics are exaggerated and unattractive characteristics given little or no attention. According to Stendhal, you interpret LO in the most favorable light. You do not exactly misperceive, but rather focus your attention on the positive. You seem unconcerned about the defects in what appears to the concerned outsider–friends and family–to be quite an unsuitable individual. (Tennov 30)

Thus, Stendhal appropriated the phenomenon of salt crystallization and employed it as a metaphor for the mental process of crystallization; the object of new passionate love is metamorphosed into an idealized perfection: "I call crystallization the operation of the mind which, from everything which is presented to it, draws the conclusion that there are new perfections in the object of its love" (Stendhal 14).

One can observe that the dynamics of limerence and crystallization are very much at play in *Romeo and Juliet*. At the beginning of the play, Romeo is utterly preoccupied with thoughts of Rosaline which can be characterized as a classic example of what Tennov qualifies as the condition of limerence. In his limerence, Romeo has a state of cognitive obsession; the thoughts of the limerent object intrudes upon his psyche and he feels despair as his infatuation is not reciprocated by Rosaline. He exaggerates and crystallizes her attractive characteristics and overlooks her unattractive ones; to the outsiders like Benvolio, such characterization seems to be quite puzzling and irrational:

BENVOLIO. At this same ancient feast of Capulet's
Sups the fair Rosaline whom thou so lov'st,
With all the admired beauties of Verona.
Go thither, and with unattainted eye
Compare her face with some that I shall show,
And I will make thee think thy swan a crow.
ROMEO. When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fires,
And these who, often drowned, could never die,
Transparent heretics, be burnt for liars.
One fairer than my love? The all-seeing sun
Ne'er saw her match since first the world begun.
(1.2.83-94)

But since Romeo's limerence remains hopelessly unrequited, he quickly redirects his attachment to a new limerent object as soon as he sets eyes on Juliet. This process by which the limerent re-routes his romantic infatuation to a new object, thereby ending the initial limerence, is called "transference." As a result of such cathectic transference, Romeo repeats his pattern of crystallizing the object of his limerence; this time, however, all roads, quite hyperbolically and ironically (when one considers his not-log-ago categorical eulogy of Rosaline), lead to Juliet:

> But soft. What light through yonder window breaks?
> It is the East, and Juliet is the sun.
> Arise, fair sun, and kill the envious moon,
> Who is already sick and pale with grief
> That thou her maid art far more fair than she.
> Be not her maid, since she is envious.
> . . . .
> Two of the fairest stars in all the heaven,
> Having some business, do entreat her eyes
> To twinkle in their spheres till they return.
> What if her eyes were there, they in her head?
> The brightness of her cheek would shame those stars
> As daylight doth a lamp. Her eyes in heaven
> Would through the airy region stream so bright
> That birds would sing and think it were not night. (2.2.2-7, 15-22)

Indubitably, the limerent experience is more than carnal desire and its main goal is to achieve emotional commitment rather than mere physical union. According to Tennov, that emotional experience can be colossally intensified by "externally imposed obstacle[s]" (26). One can, indeed argue, that the intensity of limerence shown in *Romeo and Juliet* is the direct consequence of the impediments the lovers face in the course of their limerent love. The hindrances of family and society amplify the degree of limerent intensity as the proverbial Shakespearean expression rings true: The course of true (limerent) love never did run smooth. As a matter of fact, the familial and societal obstacles are indispensable factors in creating a limerent-limerent bond in which both partners are limerent. Thus, external obstruction, in affairs of love, can lead to psychological intensification and reciprocity. In social psychology, the term "Romeo and Juliet effect," coined by Driscoll et al., refers to the heightening of the feelings of romantic love between members of the couple due to parental opposition and interference in a love relationship (1). Therefore, the barriers encountered by Romeo and Juliet are so seminal "to their mutual limerence that psychologists speak of 'the Romeo and Juliet effect,' in which parents who attempt to interfere in the romance of their children may in fact intensify it" (Tennov 57).

Limerent intensity is not the only ethos of adolescent love. Adolescence is also characterized by what Julia Kristeva formulates as "syndrome of ideality." According to her, the polymorphous sexuality of childhood is truncated by the adolescent's belief in the possibility of absolute satisfaction through an object of desire (Gozlan 37). The adolescent's wish for certainty instigates a quest for an idealized love object; however, his idealistic belief

in total desire is met by the inevitable unattainability in reality. This shakes the adolescent psychic structure and "causes the structure to become permeable to transformation but sometimes, to disintegrate under the weight of desire and frustration" (37).

From a Freudian point of view, a child is dominated by a tumult of drives that are inexorably polymorphous as they are dependent upon the satisfaction of the erogenous zones. According to Kristeva, whereas a child is a seeker of knowledge and partial satisfaction, an adolescent is an uncompromising believer and on an adamant search for the ultimate gratifying object relation which must exist:

> Let us oppose the polymorphous perverse child dependent on partial pleasures, who "wants to know" and whose thought develops thanks to his sexual theorization with the adolescent who idealizes the object relation to the point of succumbing to what I call "the malady of ideality" which pushes him to relish both the fantasy of an absolute Object as well as of the fantasy of its vengeful destruction. *The polymorphous perverse theoretician* versus *The adolescent believer*. The dichotomy I'm proposing obviously obeys heuristic objectives for clarity but, most often, the two models overlap. (Kristeva, "Adolescence" 716)

Accordingly, Romeo and Juliet, both being adolescents (Juliet is thirteen years old and Romeo is about sixteen), are absolute believers. They both believe in the existence of an ultimate Ideal Object that can satisfy absolutely; however, because of their adolescent belief in the existence of such object relation, they suffer cruelly from its impossibility. Any kind of disappointment in their syndrome of ideality materializes in the form of punitive and self-destructive modes of behavior we witness in *Romeo and Juliet*. The adolescent subject, according to Kristeva, "whose statute is rooted in polymorphous perversity, separates from the parental couple by replacing it with a new model. In doing so, the *narcissism* of the ego, tied up with its ideals, overflows the object, giving way to the *amorous passion* specific to the *drive-ideality intrication*" (718). This idealization, though, as indicated by Melanie Klein, is defensive because it splits the "good" from the "bad" object, with the aim of defending "itself against the latter and the ego's aggression accompanying it" (719). To Kristeva, the adolescent idealization produces a perverse type of pleasure—a sadomasochistic satisfaction which draws its violence from the very intensity of the ideality syndrome itself: "Indeed, the growing dynamic of idealization stimulates and increases the pleasure the subject feels on both sides: 'you will take pleasure *in the good and the bad*', dictates the ideality syndrome" (719).

Both Romeo and Juliet desire to escape from childhood into a fantasy of absolute libidinal satisfaction derived from a new object on which they project their narcissism supported by the ego's ideal. They believe in the ideal other which is going to replace the parental other; in a revenge against the Oedipus complex, they construct their own ideal love couple in place and defiance of the parental couple:

> The mutual idealization that two adolescents share is experienced as a rejection of parental authority: Romeo and Juliet's love for one another is all the more fueled by the fact that they defy the Montague and Capulet clans who hate one another and engage in a merciless feud. This young couple's ideal is defiant and secret as all adolescent acts aspire to be. (Kristeva, "Adolescence" 722-23)

However, that unconscious fantasy of an absolutely satisfying ideal other proves extremely fragile, and indeed impossible, as he or she disappoints in the test of reality. Thus, the adolescent's latent polymorphous perversity lingering from childhood resurfaces: a fall from paradise "into suffering when ideality is disillusioned or fails to stabilize the subject" (Britzman 279). This can be seen in Romeo and Juliet's sadomasochistic tendencies; Romeo, in a quite sadomasochistic fashion, stabs Tybalt and Paris while claiming and crying "O I am fortune's fool" (3.1.131) and Juliet, quite graphically, fantasizes about mincing Romeo's body into little stars:

> Come, night. Come, Romeo. Come, thou day in night,
> For thou wilt lie upon the wings of night
> Whiter than new snow upon a raven's back.
> Come, gentle night. Come, loving, black-browed night,
> Give me my Romeo. And when I shall die
> Take him and cut him out in little stars . . . (3.2.17-22)

Indeed, the suicidal tendencies of Romeo and Juliet can also be analyzed through the lens of the adolescent processes at work in the play. Psychologically, one can decipher the tragedy as a failed adolescent rebellion against parental authority and a failed process of individuation. As M. D. Faber points out the tragedy is "a spectacle of suicide—suicide brought about by the blocking or thwarting of the adolescent's attempt to transfer his libidinal energies to a nonincestuous object and to achieve thereby one of life's major separations, the separation of the sexually mature child from the parent" (169). At first, the mission of separating from the parent and attaching to a parental substitute seems accomplished as the lovers' union becomes a substitute/re-union for/with the lost/relinquished object. However, the fledgling non-incestuous seeds of renewal are doomed to be crushed under the heavy weight of the regressive and narcissistic intra-familial love. The family and the society as a whole fail to support our lovers in their attempt at individuation and separation from the incestuous objects:

> To speak of the bloody civil war that rages in Verona, to speak of the savage or uncivilized condition that prevails there, to bear in mind that this condition springs largely from narcissistic intrafamilial love that encourages intrafamilial libidinal cathexes, to recognize that Romeo and Juliet are attempting by their love to move away from unsatisfactory familial involvements that have already created within them an inordinate need for affection . . . (Faber 174)

After Romeo's banishment to Mantua and before he hears from Balthasar about Juliet's supposed death, Romeo recounts a nocturnal fantasy which can be interpreted as central to decoding the motivational dynamics of the lovers' suicidal tendencies:

> I dreamt my lady came and found me dead –
> Strange dream that gives a dead man leave to think! –
> And breathed such life with kisses in my lips

That I revived and was an emperor. (5.1.6-9)

Romeo's dream of becoming an emperor can be analyzed as a wish-fulfilling fantasy. When he dreams of being an emperor, he is actually fantasizing about becoming an omnipotent authority figure with controlling command over his literal father and metaphorical fathers of his society who stand in the way of his transitioning from childhood into adulthood: a transition from the incestuous to the non-incestuous object. It is quite ironic that the "life" that Juliet breathes into Romeo's lips in the tomb scene is, in fact, the poison she sucks from his lips to induce her own suicide. So, in death perhaps, the lovers manage to be emperors: fathers themselves. After hearing about Juliet's assumed death, Romeo makes up his mind to commit suicide, crying, in one of the tragedy's most revealing lines, "Is it e'en so? Then I defy you, stars!" (5.1.24). And in his defiance, he truly surrenders: "In Shakespeare's play . . . there is no model against which the hero can strive, because Verona, with its tendency toward intrafamilial, narcissistic love, has itself become the arresting, castrating, oppositional force. Romeo cannot meaningfully rebel because he cannot see where to rebel" (Faber 178). As a result, the rebellion and aggression towards the parental and societal regressive and narcissistic culture do not find appropriate channels of expression and are, ultimately, turned back upon the self.

In his book *Characters of Shakespeare's Plays*, William Hazlitt, the 19th-century great English essayist and literary critic, astutely observed that "Romeo is Hamlet in love. . . . Both are absent and self-involved, both live out of themselves in a world of imagination. Hamlet is abstracted from every thing; Romeo is abstracted from every thing but his love, and lost in it." (114). But, what kind of love? Hamlet, an adult of about thirty years old is quite famous (or rather infamous) for his dithering and procrastination. Romeo, an adolescent of about half Hamlet's age, on the other hand, has an antithetical propensity to jump into action. So, is it the adolescent love that sets the two characters apart? One can argue that Romeo contributes to his own tragedy by exhibiting the classic tragic flaw of impetuosity; however, such impulsiveness can hardly be regarded as a pathology in him and part of his basic character structure. As a matter of fact, rashness is quite common in adolescence and is part of the normal adolescent process:

> But as it turns out, Romeo is merely in a phase of normal adolescence: He appears to be dealing with the upsurge of sexual feeling in himself by distancing himself from the incestuous objects of his childhood and directing his love impulses toward an object who is conveniently unattainable: the lady Rosaline, who won't have him. She is a sort of adolescent transition object to him—not quite his mother, but not yet his mature object choice. (Cox 381)

This phase of adolescence is characterized by two processes: "mourning" and "being in love." A sense of loss is created when the adolescent moves away from his oedipal parents bringing about "the inner emptiness, grief, and sadness which is part of all mourning" (Blos 100). The mechanism of mourning is quite seminal to the psychological enterprise during the period of adolescence. Of course, the mourning process which leads to the gradual liberation of the subject from the lost object requires time and repetition.

The aspect of "being in love" is also a common feature of adolescence: "It signals the advance of the libido to new objects; this state is marked by a sense of completeness, coupled with a singular self-abandonment" (101). Thus, the main objective of adolescence is to move away from oedipal parents, move beyond transitional objects, and achieve a mature object choice. And Romeo seems to be going, exactly, through this phase: moving past his transitional object, Rosaline, to achieve wholeness and self-abandonment in the figure of Juliet—his mature object choice.

Another character worth analyzing here is Mercutio, Romeo's best friend. Unlike Romeo, who is already in adolescence proper and Juliet, who is just removed from latency, at the outset of the play, Mercutio seems to be fixated at a latency level of development. In a pre-adolescent mode of behavior, his loyalty and interest seem to be more in his male peer group rather than in such romantic adolescent infatuations Romeo is preoccupied with. In fact, he continually tries to win Romeo back to his side of the pre-adolescent male peer group by viciously mocking Romeo's new-found attachments: "If thou art Dun, we'll draw thee from the mire / Of – save your reverence – love, wherein thou stick'st / Up to the ears. . . ." (1.4.41-43). Consequently, when Romeo finds his mature object choice in the character of Juliet, he must, indeed, "leave behind Mercutio along with his primary loyalty to the preadolescent male peer group. In a double sense Mercutio is slain by Romeo" (Cox 385). And Romeo and Juliet are both slain by a family and society which tragically fail to understand and accommodate the adolescent processes of their individuating children.

A Tragedy of Language: Name, *Contretemps*, Desire, Lack, Ambivalence and *Jouissance*

A principal concern for Jacques Derrida, the Algerian-born French philosopher and the founder of the school of deconstruction which is closely associated with post-structuralism and post-modern philosophy, is the impossibility of the proper name: the way it both asserts identity and shatters it at the same time. In his essay "Aphorism Countertime," Derrida discusses the concept of "contretemps" and its curious relation to the proper name. *Contretemps* can be literally translated as "countertime" but can also mean "accident" or "mishap;" and the phrase "à contretemps" in the original French title "L'aphorisme à contretemps" suggests both "inopportunely" and, in a musical sense, "out of time," "offbeat" or "in counter-time." In his reading of *Romeo and Juliet*, a play known for love destroyed by accident and unfortunate mis-timings, Derrida takes note of the question of the name and how it relates to the force of *contretemps*: he investigates the very contradictory nature of naming and how it can bring about the fortuitous events. The names of Romeo and Juliet (Montague and Capulet) generate both the desire that drives the characters of the play and the tragic accidents that frustrate it. According to Derrida, proper names and aphorisms (which function like the name) are never far from *contretemps* and are structured by the possibility of death. As Harris observes,

> Derrida's reading of Romeo and Juliet takes as its starting point a close cousin of the signature: the aphorism—a pithy quote lent authority by its contexts (the text from which it is excerpted, the author who coined it), yet capable of being endlessly repeated and given a new life long after

> its initial iteration. Shakespeare's plays provide a good case in point: . . . and Romeo and Juliet has supplied more than its share of aphoristic nuggets—'parting is such sweet sorrow' (2.1.229), 'violent delights have violent ends' (2.5.9), 'a plague o' both your houses' (3.1.87, 101). On the one hand, the aphorism presumes a specificity of context. But because it can be detached from that context and used elsewhere, Derrida also sees the aphorism as occasioning 'an exposure to contretemps' (Derrida 1992, 416). Like a letter that strays from its intended course—an appropriate analogy, given the mishaps occasioned by Romeo and Juliet's mislaid letter—the aphorism opens up to the possibility of accidental diversion and countersigning even as it seeks to deliver a fixed meaning. (54)

The proper name, like the aphorism, is both bound by context (it presumes a referent that belongs to a specific time and space) and suggests the possibility of its iteration in another time and space. Therefore, proper names and aphorisms both have the capacity to survive the deaths of their referents and are continually diverted from the contexts that supposedly ground them. This shows the *contretemps* that lurks in all proper names:

> Irony of the proper name, . . . Sentence of truth which carries death, aphorism separates, and in the first place separates me from my name. I am not my name. One might as well say that I should be able to survive it. But firstly it is destined to survive me. In this way it announces my death. Non-coincidence and contretemps between my name and me, between the experience according to which I am named or hear myself named and my "living present." Rendezvous with my name. Untimely, bad timing, at the wrong moment. (Derrida 432)

A close reading of the balcony scene—specifically Juliet's exploration of the nature of names—underscores the aphoristic properties of proper names. She vehemently argues for the detachability of names from actual things and beings; the thing one calls a rose would smell just as sweet if one called it by any other name—and the same goes for the being she adores who is "accidentally" called Romeo. Names, as suggested by her words, are impositions of linguistic and patriarchal conventions predetermined by the symbolic order of language and the masculine structure of society. Ironically however, her speech also reveals the ultimate paradox when she asks Romeo to take off his name like a hat and she does so in his name: "Romeo, doff thy name" (2.2.47). Romeo's "accident", his *contretemps*, is that he has no being prior to his name: "'Romeo' was written before and for him, by the patronymic order into which he was born. And his name, like an aphorism, lives on in his absence" (Harris 56-57). Romeo cannot abscond from his name as it is concurrently detachable and undetachable from him. According to Derrida, a person's proper name is a "machine" that presumes the absence/death of what it attaches to: "the machine of the proper name that obliges me to live through precisely that, in other words my name, of which I am dying" (Derrida 431-32). In such analysis, there can be seen an element of the "inhuman," of unconscious forces that are outside the characters' control: "Shakespeare decentres the self by tethering it to an inhuman element—the proper name—that is both separate from and intrinsic to it" (Harris 75). Thus, it can be argued that the *contretemps* (the untimely accident) of the tension between Romeo and "Romeo" and Juliet and "Juliet" ultimately brings about the inescapable, tragic deaths of our patronymic-crossed lovers.

The question of the human body, and whether it exists inside or outside language and culture, is central to a post-modern psychoanalytic reading of *Romeo and Juliet.* There has always existed a dualism of mind vs. body which is associated with the 18th-century rationalistic movement of the Enlightenment. This dualistic model defines self as a binary opposition of mind on the one hand, and body on the other. When it comes to desire, according to this dualistic account, it is either a matter of the body, originating in the flesh, or a matter of the mind, motivated by the spirit. If it is the former, the romantic fantasies are but deceptions; and if it is the latter, sexual desire is just the bodily expression of a spiritual union. In the light of a post-modern paradigm, however, the desire of the human body is both subject to the imperatives of nature, and it does not exist outside language and culture. As Belsey observes:

> But in practice desire deconstructs the opposition between mind and body. Evidently it exists at the level of the signifier as it imagines, fantasizes, idealizes. Desire generates songs and poetry and stories. Talking about it is pleasurable. At the same time, however, desire palpably inhabits the flesh, and seeks satisfaction there. Desire undoes the dualism common sense seems so often to take for granted. ("Name" 126)

Jacques Lacan's concept of desire is quite pivotal to his psychoanalytic thought. To him, desire (the French "désir") signifies an unfulfillable longing, which is necessarily a sexual (libidinal) feeling. Desire, for Lacan, is "the result of the necessary splitting of the human mind into the ego and unconscious, into a notion of 'self' and 'other;' the fact of the split between the two (and the production of 'self' from the notion of 'otherness') can never be healed or reconciled" (Klages 22). Thus, the main goal of Lacanian psychoanalysis is to understand the truth and the nature of such desire which is the human condition: "the constant unattainable longing for a (re)union between self and other, or the deconstruction of the binary opposition conscious/unconscious and the complete dissolution of the ego" (22). However, we can only understand desire through the lens of the Symbolic Order of language: "It is only once it is formulated, named in the presence of the other, that desire, whatever it is, is recognised in the full sense of the term" (Evans 37). For Lacan, desire originates from the realm of the Other (the unconscious) and the subject's desire is not one's own desire but the desire of the Other: "The desire of man is the desire of the Other" (Lacan 129). Therefore, desire is not wholly private and personal as it seems to be, but it is more of a linguistic, cultural and social product. Desire is created by "the subjection of the human organism to the law of language" (Sims 172).

And Shakespeare's *Romeo and Juliet* is a tragedy about desire both created and frustrated by the Other and the Symbolic Order of language. The desiring bodies of our lovers are tragically inscribed and named by the language and culture from which they cannot abscond, no matter how much they try to do so. The aubade scene, perhaps most emblematically, discloses such tragic predicament of the fateful lovers. After their wedding night, as Romeo and Juliet watch the break of dawn that will part them, they

recite an aubade (dawn-song), a lyric poem lamenting the coming of day to separate the two lovers:

JULIET. Wilt thou be gone? It is not yet near day.
It was the nightingale, and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear.
Nightly she sings on yond pom'granate tree.
Believe me, love, it was the nightingale.

ROMEO. It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale. Look, love, what envious streaks
Do lace the severing clouds in yonder east.
Night's candles are burnt out, and jocund day
Stands tiptoe on the misty mountain tops.
I must be gone and live, or stay and die. (3.5.1-11)

The issue here is not a matter of ornithology, but what those birdsongs signify; the same bird called by any other name would make the same sound, but it is the culture that inscribes the signifier with the meaning of dawn or night. Indeed, Romeo reaffirms the meaning of the signifier based on the presence of other signifiers like the streaks of light in the clouds: "The lark is already inscribed as 'the herald of the morn' . . . and while the time of day is also referential, a matter of fact, it too is in question here in its meaning, as the signifier of the moment when Romeo's banishment takes effect, separating, because of their names, the desiring bodies of the lovers" (Belsey, "Name" 137). It is impossible to locate the human body as exclusively a natural organism and Juliet's attempts to do so in the balcony scene (essential roses and beings independent of their names) are but imaginary: "The human body is already inscribed: it has no existence as pure organism, independent of the symbolic order in which desire makes sense" (131). While desire would like to escape and overflow the constraints imposed by the signifying chains (interlocking systems of signifiers) of the Symbolic Order of language, the signifier, however arbitrary, is not at the disposal of the subject but at the mercy of the Other. As desiring subjects, Romeo and Juliet aspire to immortally love; nevertheless, their love and desire are, tragically, not theirs to control. The signifying Other subjects them, in the event, to death itself; when the message of Romeo's exile is delivered by the Nurse, Juliet, quite prophetically, declares: "'Romeo is banishèd' – to speak that word / Is father, mother, Tybalt, Romeo, Juliet, / All slain, all dead" (3.2.122-24).

Therefore, the muddled dichotomy is between desire that gives life and the letter of the law and language that kills. Philosophically, love has been defined as the place where body and mind—physiology and metaphysics—meet; psychoanalytically, love can be defined as the place where sexual desire meets language and culture. And Shakespeare's *Romeo and Juliet*, the most iconic of all love discourses, best epitomizes the impossibility of desire outside the signifying Other. Selfhood outside the signifier (essence beyond difference) and the individual's autonomy are eternally imaginary: "Even though his name is no part of the man Juliet loves, the play at once draws attention to the impossibility of discarding the name which differentiates him" (Belsey, "Name" 134). The

essence is always differed and deferred (differentiated) and the delays and relays, ultimately, separate the people desire was designed to unite.

This brings us to Lacan's concept of lack. Lack (the French "manque") is always connected to the previously explored concept of desire: there exists a lack which causes desire. According to Lacan, desire is always founded on lack (absence) and can never be satisfied by any object/person, the lack of which constitutes desire. (Klages 22). The most fundamental from of lack is castration that happens upon entry into the Symbolic Order as "the term 'lack' tends to become synonymous with castration" (Evans 98). To Lacan, no individual is fully present, and he argues that everybody is constituted by lack in relation to the Phallus, which he also calls the Law of the Father or the Name of the Father. While the Freudian penis is a literal organ, the Lacanian Phallus is symbolic; and no one individual (male or female) has the Phallus or can occupy the position of the Phallus. The Phallus is the "center of the Symbolic Order, or consciousness. For Lacan, the Phallus is a transcendental signified, the ultimate place of power and control, which no human being inhabits or can attain. . . . [And] in order to speak, in order to have an identity, to say 'I', all subjects have to subject themselves to the Phallus" (Klages 46-47). Sims writes of the complex and imbricated relationship among the concepts of desire, Other, lack and Phallus:

> Desire comes from the 'Other', the place of speech, which is both outside and inside us. We internalize speech by learning it, but it never truly becomes 'ours' as its meanings are not generated by individual subjects but by the arbitrary differences between signifiers. Lack results from this awkward compromise between the general and the specific, the linguistic and the organic, in which something of the latter is consistently lost. Desire, which is not only sexual, relentlessly attempts to fill this lack, settling on various objects which seem to offer fulfilment: hence the appeal of a different lover or new car. The lack cannot be filled, and so desire keeps going, finding new objects, and making the grass appear greener on the other side of the fence. It is effectively the desire of nothing, of no thing that exists, which is why its sign is the phallus. (172)

In sum, there is a lack in the Other which can never be fulfilled. This lack causes desire which can never be satisfied. The only way desire could be satisfied is in death and this makes desire destructive as it can become "the desire for annihilation of self and other" (172).

Accordingly, *Romeo and Juliet* is the classic and universal tragedy of a desire that can never be satisfied due to the fundamental lack that results from the unsettling compromise between the linguistic and the organic, in which something of the latter is hopelessly lost. Language, not only, is the condition of love and desire, but also, is the obstacle to their survival: "Technically, perhaps Romeo could be called something else… just as the rose could, but that would not by itself exclude him from the Montague lineage he was born to and the hostility to the Capulets traditionally attached to it. The feud inherited with the names, the hatred that is not individual, will prove inescapable" (Belsey, *Language* 48). Besides, from a Lacanian point of view, the lovers' self-destructive behaviors can be analyzed through the prism of lack and desire. Language creates lack; lack creates desire, and desire demands absolute satisfaction in death: "As speaking subjects, we long for the unattainable verso of signifying practice — proximity, certainty, presence, the

thing itself. Lovers long to make present the unspeakable residue which constitutes desire" (Belsey, "Name" 139). Ironically, to make the absent present, our lovers embrace the all-absence of death. And this, above all else, is the source of the tragedy in *Romeo and Juliet*.

In post-modern psychoanalytic theory, the tension between language's orderly differences and the disorderly slippages prompted by desire is the mainstay of Lacanian interpretations of literature. Whereas for Lacan, the tension is mainly the function of the Phallus and the Symbolic Order, for Julia Kristeva, au contraire, the tension between differentiation and disorder is more a function of the pre-linguistic relation to the mother. Kristeva, a post-Lacanian feminist psychoanalyst, theorizes about a pre-linguistic phase, which is closely associated with the body of the mother, and calls it the Semiotic, instead of Lacan's the Imaginary. In this phase, according to Kristeva, the infant is blissfully undifferentiated from the body of the mother and stays outside the realm of symbolization:

> In her influential study Powers of Horror: An Essay on Abjection, Kristeva developed her theorization of this pre-Symbolic phase in less idealizing fashion. Following Melanie Klein, she stressed the importance of the mother to the subject's formation. According to Kristeva, the pre-Symbolic infant's jouissance—Lacan's term for senseless pleasure—entails a bodily fusion with the mother. But this pleasure is matched and countermanded by a horror of the 'abject', Kristeva's term for the maternal object-that-is-not-quite-an-object (because it is pre-Symbolic, and hence prior to the differences of signification). Like Lacan's Phallus, the abject blurs the fragile boundary between the child's and the mother's identities. Kristeva follows Klein in seeing the infant's relation to the mother as torn between gratitude and envy, love and hate, pleasure and abjection; but these primal ambivalences clear space for the later linguistic processes of differentiation and identification that shape subjectivity and desire in the Symbolic. (Harris 100)

From a Kristevan point of view, the love of Romeo and Juliet—which is forbidden and outside the law—belongs to a space in the feminine (the Semiotic) rather than to a space in the masculine (the Symbolic). The clandestine nature of their love, indeed, creates a fantasy of absolute *jouissance* (pleasure stoked by the thrill of prohibition) which resists and defies the patriarchal symbolic order. Yet, any such transgression against *le Nom-du-Père* must be penalized by the destruction of the fantasy and the feminine: "Paradigmatic in Verona, male authority monopolizes . . . possibilities of active self-governance while affording no plausible access, by itself, to . . . pulsing, new, and wondrous feelings" (Schwaber 301). So, death (hate) is the price and punishment exacted by the patriarchal law against the pre-Symbolic and feminine *jouissance* (love): "Hate, in *Romeo and Juliet*, is associated with the men, while even in the opening scene Lady Montague and Lady Capulet act as peacemakers. Separating love from hate separates man from woman" (Holland 332-33). However, in a deconstructive Lacanian twist, hate is intrinsic to love, and not extrinsic. Belsey explores the origin and development of such paradox in psychoanalytic thought:

> Sigmund Freud struggled with the idea that two fundamental drives impelled human behaviour: on the one hand, the sexual impulse to pleasure and the creation of new life; on the other, the

> death drive, projected outwards as hate. The more Freud looked into this idea, the more difficult he found it to keep the two drives apart. It was his successor Jacques Lacan who resolved the problem by combining the two imperatives in a single drive that might issue in either passionate love or deadly hate, the two sometimes inextricably entwined. Our strongest emotions may each include a trace of the other in whichever seems uppermost. (Language 58)

Accordingly, love, the most intense expression of the desire to life, is inescapably linked with the self-destructive yearning for death. In brief, love, psychoanalytically, can be qualified as a death wish. The ambivalence of the love-hatred paradox has roots in the process of differentiation of the subject from the other upon entry into the symbolic order: "More deeply, more passionately, we are dealing with the intrinsic presence of hatred in amatory feeling itself. In the object relation, the relation with an *other*, hatred, as Freud said, is more ancient than love. As soon as an other appears different from myself, it becomes alien, repelled, repugnant, abject – hated" (Kristeva, "Love-Hatred" 306). Hatred precedes and is integral to love as it is integral to all the subject's relations with others. For Kristeva, the ambivalence of romantic love echoes the primal ambivalence of a mother-child relation. Love fashions a transient fantasy of wholeness which is constantly in danger of differentiating rupture: "Love returns the lover to a 'mother' figure. Even as the lovers encounter the other they do so as a way of returning, like a child, to a fantasy of wholeness, of being connected with the mother" (Woods 115). Thus, primal self-love creates the hatred of the other in us, and throughout life, we look for an other to love in order to refigure the initial narcissism: "The man then finds a harbor of narcissistic satisfaction for the eternal child he has succeeded in remaining: an exquisite normalization of regression. The woman calms down temporarily within the restoring support furnished by the mother-husband" (Kristeva, "Love-Hatred" 307).Unconsciously however, one also hates the object of one's love as it poses a threat to the self itself: "hatred is a protection against the death of the self threatened by fusion with the mother. For a love relation to prosper and ward off the threat of undifferentiation, it needs to incorporate hatred" (Harris 102).

Consequently, from a Kristevan perspective, the paradox of love-hatred (amour-haine) and the proximity of love and death are central to a feminist post-Lacanian psychoanalytic reading of *Romeo and Juliet*. In its ambivalent force, romantic love is unstable and cannot last. So, by ending as it does, the tragedy preserves a fantasy of pure pre-Symbolic *jouissance* that is only attainable by death: Romeo and Juliet have to die as selves in order to achieve a complete and permanent re-union with the feminine Semiotic in an absolute defiance of the patriarchal Symbolic. As the Prince pertinently acknowledges, at the end, the masculine structure of family and society has been recalcitrantly punished by the heavenly ecstatic *jouissance* of feminine love: "See what a scourge is laid upon your hate, / That heaven finds means to kill your joys with love" (5.3.291-92).

Conclusion: Desire and Discourse

Such Kristevan psychoanalytic reading of *Romeo and Juliet*, views death as the ultimate goal of desire and presumes that the tragedy provides us with a paradigm of desire which is applicable to all ages and cultures. However, a contextualization and

historicization of the Shakespearean text might render the universality of the psychoanalytic concept of death drive as more of an ideological condition of a particular society. Cultural-materialist critics like Lloyd Davis put psychoanalysis in conversation with other critical theories: Davis's thought-provoking account deftly "adapts psychoanalytical themes to a historicist understanding of the way the concept and representation of desire changes over time. Shakespeare does not create an entirely new or uniquely authentic expression of desire in the play, but rather writes with and against the discourses of his age" (Woods 119). According to him, different discourses of desire conceptualize the self differently at different times and places. And Shakespeare, while employing the earlier discourses of desire (and the related conceptions of selfhood), develops a relatively new discourse which validates none of the previous ones: "the play proceeds by exploring the limits of the Platonic, Ovidian and Petrarchan tropes. . . . the full consequence of desire is not realized in Platonic union but deferred to its aftermath. None of the conventional models can quite convey what is at stake in the lovers' story, and the discourse of desire must be revised" (Davis 63). In *Romeo and Juliet*, desire hallmarks the self as agent, and tragic desire exhibits the burden of agency. The tragedy's representation of desire is closely linked to representations of subjectivity that appear during the 16th century, whereby the self is defined by its interiority and agency in the emergent discourses of the time. The play manifests a transformation of the concepts of self and desire from the pre-modern world to the modern one:

> We move from a 'comic', 'pre-modern' world of harmony between the social and the natural, into a 'tragic'. . . , 'modern', and dissociated one. . . . the meaning of sex and death changes as we move from one era to the other, and Romeo and Juliet displays this change as a shift in genre halfway through its plot. The harmony between sex and death described by Friar Lawrence [These violent delights have violent ends (2.6.9)] becomes the rupture in the social fabric brought about first by Romeo and Juliet's transgressive, mutual passion, and then by the deaths Romeo becomes involved in. (Grady 214)

Thus, desire produces tragedy in an ideologically tragic society. Had it not been for the cultural context, *Romeo and Juliet* could have easily been a comedy; as a matter of fact, it begins with comedy but transitions and ends in tragedy because the particular ideological framework of the time dictates *la tragédie du désir*: "For never was a story of more woe / Than this of Juliet and her Romeo" (5.3.309-310).

Works Cited

Belsey, Catherine. *Romeo and Juliet: Language and Writing*. London: Bloomsbury, 2014.

—. "The Name of the Rose in 'Romeo and Juliet'." *The Yearbook of English Studies* 23 (1993): 126-142.

Blos, Peter. *On Adolescence: A Psychoanalytic Interpretation*. New York: The Free Press, 1966.

Britzman, Deborah P. "The Adolescent Teacher: A Psychoanalytic Note on Regression in the Professions." *Journal of Infant, Child, and Adolescent Psychotherapy* 11.3 (2012): 272-283.

Cox, Marjorie Kolb. "Adolescent Process in Romeo and Juliet." *The Psychoanalytic Review* 63.3 (1976): 379–392.
Davis, Lloyd. "'Death-Marked Love': Desire and Presence in Romeo and Juliet." *Shakespeare Survey Volume 49: Romeo and Juliet and its Afterlife*. Ed. Stanley Wells. Vol. 49. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. 57-68.
Derrida, Jacques. "Aphorism Countertime." *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. Trans. Nicholas Royle. New York: Routledge, 1992. 414-434.
Driscoll, Richard, Keith E. Davis and Milton E. Lipetz. "Parental Interference and Romantic Love: The Romeo and Juliet Effect." *Journal of Personality and Social Psychology* 24.1 (1972): 1-10.
Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Taylor & Francis e-Library, 2006.
Faber, M. D. "The Adolescent Suicides of Romeo and Juliet." *The Psychoanalytic Review* 59.2 (1972): 169-181.
Gozlan, Oren. *Transsexuality and the Art of Transitioning: A Lacanian Approach*. New York: Routledge, 2015.
Grady, Hugh. *Shakespeare and Impure Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
Harris, Jonathan Gil. *Shakespeare and Literary Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
Hazlitt, William. *Characters of Shakespeare's Plays*. Ed. J. H. Lobban. New York: Cambridge University Press, 2009.
Holland, Norman N. *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York: Octagon Books, 1976.
Klages, Mary. *Key Terms in Literary Theory*. London: Continuum International Publishing Group, 2012.
Krims, Marvin Bennett. *The Mind According to Shakespeare: Psychoanalysis in the Bard's Writing*. Westport, Connecticut: Praeger Publishers, 2006.
Kristeva, Julia. "Adolescence, A Syndrome of Ideality." *The Psychoanalytic Review* 94.5 (2007): 715-725.
—. "Romeo and Juliet: Love-Hatred in the Couple." Drakakis, John. *Shakespearean Tragedy*. Ed. John Drakakis. Trans. Leon S. Roudiez. New York: Routledge, 2013. 296-315.
Lacan, Jacques. *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960: The Seminar of Jacques Lacan*. Ed. Jacques-Alain Miller. Trans. Dennis Porter. New York: W.W. Norton & Company, Inc., 1997.
Schwaber, Paul. "For Better and for Worst: Romeo and Juliet." *The Psychoanalytic Study of the Child* 61 (2006): 294-307.
Shakespeare, William, Burton Raffel and Harold Bloom. *Romeo and Juliet*. Ed. Burton Raffel. New Haven: Yale University Press, 2004.
Sims, Robin. "Names and Terms: Desire." *The Routledge Companion to Critical Theory*. Ed. Simon Malpas and Paul Wake. New York: Taylor & Francis e-Library, 2006. 141-269.
Stendhal, Marie-Henri. *On Love*. New York: Penguin Classics, 1975.

Tennov, Dorothy. *Love and Limerence: The Experience of Being in Love*. Lanham, Maryland: Scarborough House, 1999.
Woods, Gillian. *Shakespeare: Romeo and Juliet*. Ed. Nicolas Tredell. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

WHY DO WE NEED FEMINISM

Smaranda ŞTEFANOVICI[1]

Abstract

The revival of feminism in recent years has demonstrated that many women still remain profoundly disturbed by the nature of relationships between the sexes. The present paper aims to discuss several issues of feminism from the present times, while also keeping in focus the development of the phenomenon since it first appeared. Considering that the rights women demanded back then have been given to them (at least theoretically), the need for feminism nowadays might seem futile. By making references to only a few present events regarding women and their status in society, one will clearly see that feminism deals with serious problems that need to be dealt with as soon as possible.

Keywords: gender, feminism, patriarchy, inequality, rights.

Contemporary society is still characterized by sexual inequality and an ideology of masculine superiority. Masculinity is idealized or accorded preeminence, and thereby becomes more desirable. Institutions still perpetuate female inferiority ("the glass ceiling"), societies are still patriarchal, based on male supremacy. Sexism is still perpetuated although there are more and more psychoanalytic feminists and gender theorists that challenge the sex/gender dichotomy. How was this duality of sex established?

The revival of feminism in recent years has demonstrated that many women still remain profoundly disturbed by the nature of relationships between the sexes.

The main assumption is that sexual inequality is rooted within the social structure itself through the allocation by society of segregated roles for each sex. The very existence of activities and responsibilities maintain an imbalance of powerbetween the sexes. Therefore, it is important to concentrate on the women's movement-building responses to gender inequality but also on the women's 'place' in the society, in other words, on the 'place' and 'role' the society is willing to offer to their women. Does America, for instance, the most democratic country in the world still perceive the polarity of male and female spheres? And if this is the case, are these private and public spheres still segregated when they should be valued equally? Has the status of American women changed since the enactment of the Nineteenth Amendment (1920) that was seen as a major victory on the suffrage fight and a major stride in the struggle for sexual equality?

Today, undoubtedly, it seems reasonable to argue that the social world is the creation of both males and females, and that any full understanding of human society and any viable program for social change will have to incorporate the goals, thoughts and activities of the "second sex". Then why is woman still defined in the twenty-first century "the second sex", "the Other" (Simone de Beauvoir wrote "The Second Sex" a century ago, i.e. in 1949)? "The Other" is seen as different biologically and inferior and hence,

[1]Associate Professor, PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș.
Acknowledgements to Mădălina Miclea, MA student, for the contribution to this article.

never fully integrated. Women vs. men, teenagers vs. adults, disabled vs. abled, people of mixed ethnicity are such liminal categories. The historical or socio-cultural contexts place them in the mainstream or in the marginal, "the Other" category.

Everywhere, even in societies where women have achieved considerable social recognition and power, as is the case of America, they are still facing male domination, being excluded (or not considered trustworthy) from certain economic or political activities or responsibilities. Why do women, in American society as elsewhere accept a subordinate standing? How, and in what kinds of situations, do women exercise power? How do women help to shape, create, and change the private and public worlds in which they live? [2]

Blue or pink? Cars or Barbie dolls? The gender differences between men and women are pointed out to us from the very beginning of our lives. What we are taught from an early age concerning what we are supposed to like, how we are supposed to act and even what we are supposed to know, is information that leads to the belief that there is a certain way a boy has to act, and a certain way a girl has to act. You must know how to throw a punch, you must be passionate about sports and cars, and you must be independent. Moreover, the way you look should always look spotless, you must know how to cook and clean, you should be passionate about clothes and makeup, and you must avoid at all costs being an old maid. There are elements on the list that have to be ticked if you are a girl and others if you are a boy. This idea is present in each stage of our lives, the inequalities between sexes are constantly there, telling one what he or she is expected to say, think, or do.

If we are to look back in time, at the beginning of feminism, we can see several demands that women had: from the right to vote, the right to own property, the right to divorce, or the right to work, it is obvious that what they were asking for were basic civil rights. All these seem to have been fulfilled along with the evolution of society. Why is it then that nowadays we still see feminists battling for their rights and for their freedom?

A normal life for a woman back in the 1950's consisted of nothing but staying home and looking after her husband and kids. Never having been encouraged to pursue an education and a career, women back then knew from an early age that their only goal was to find a good man, marry and form a family. Generally, this caused serious consequences for a woman's mental and physical health. It is known that the lack of personal accomplishments and dedicating their entire lives to their families led to women being institutionalized with serious mental problems. To be more precise, it seems that most patients in mental institutions in the 1950s were housewives (Friedan 295).

Luckily, nowadays women have the opportunity to choose their own paths in life: whether it is to form a family or to have a career, or even both, today women have the freedom to lead the lives they want to. So from an overview, one can say that feminism has accomplished its purpose and should be a finished chapter in human history. Sadly,

[2]Some elements from this article also appeared in "Gender and Individualism in American Culture" (Ştefanovici, 2009).

women still face inequality in the workplace, in the household and in society. The present paper will list only several of the issues women are confronted with nowadays, issues that prove feminism is still needed in our society.

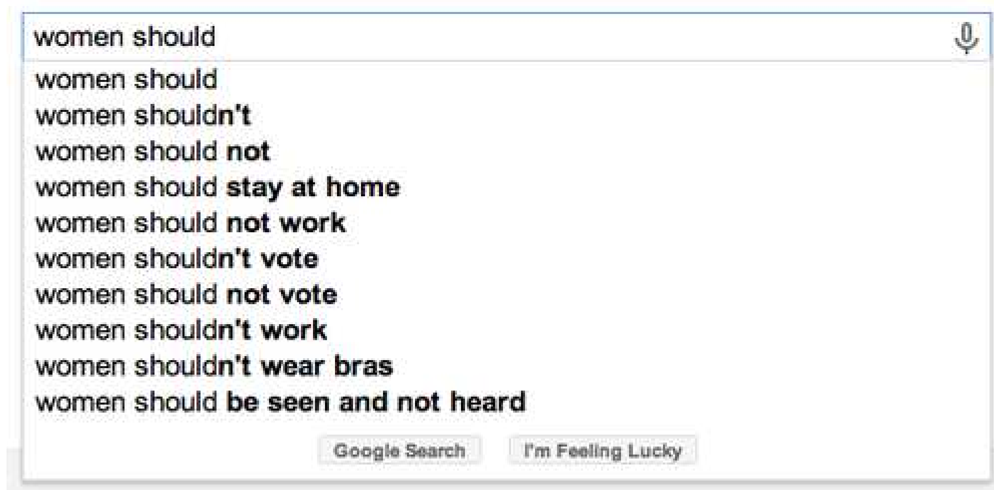
First of all, women fought for the fundamental right to be considered and treated as human beings, not objects. While in some aspects this has been accomplished, we now face the objectification of women in other domains as before. Women in comparison with men have always been portrayed as weak, emotional, timid and dependent. Simone de Beauvoir argued that women had been defined purely in relation to men and not as autonomous beings: "Man is defined as a human being and a woman as a female — whenever she behaves as a human being she is said to imitate the male." She is the creation of man, what man decides her to become; she is thus called 'the sex', a sexual object and not a human being. She is molded by him, he cannot be shaped by her. We face the inessential in front of the essential. "He is the Subject; he is the Absolute. She is the Other." (317)[3]

The media nowadays bluntly exploits women and this can be seen on every channel, on every newsstand and in every ad. It does not take much to see the striking difference between how men are perceived and how women are perceived. One of the most famous magazines, *The Rolling Stones*, offers us a great example. One does not even have to open it; the cover shows enough to make one notice the gender inequality: while all the men on the cover express power and confidence from their expressions (because, of course, their faces are the only parts of their bodies captured in the photo), then women, who are mostly half naked, are used on the cover because they are *sex sells.*



[3]*Feminist and Gender Theories*, https://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/38628_7.pdf. (pp 312-380)

Online media also gives an overview of the difference between men and women. Simply by typing 'women' into the Google search bar, one can get an insight of how much society has truly 'evolved':



It seems that the hope for women to be seen as human beings, and not as objects, has not yet been fulfilled. Actually, it seems quite obvious that society portrays women as sexual objects that should aim to please the man. What is most alarming about this is that this idea seems to be implemented in the minds of young boys, who at very early ages react in a negative way towards girls, expecting them to say yes to whatever they ask for. A very recent case in the U.S. shows a sixteen year old high school student who got stabbed by a fellow classmate because she refused his invitation to the prom. Incidents such as this one should alarm people that there is something very wrong with the information children receive about male and female relationships. Many schools in America have policies regarding girls' outfits, considering them dangerous for the eyes and minds of young boys. This leads to the problem of rape culture. As mentioned before, it seems that the idea that women are men's properties is still transmitted through the media. What is even more disturbing is the fact that in most cases, the blame is cast on the rape victim and not on the rapist. The Steubenville High School rape case from 2012 is a perfect example of how biased and manipulative the media can be. A girl was raped by two football players and during the trial, journalists and media people chose to mourn the loss of the boys' futures: "Incredibly difficult, even for an outsider like me, to watch what happened as these two young men that had such promising futures, star football players, very good students, literally watched as they believed their lives fell apart...when that sentence came down, [Ma'lik] collapsed in the arms of his attorney...He said to him, 'My life is over. No one is going to want me now.'"[4] Although the two rapists were sentenced to juvenile detention, the way in which this case had been handled shows how corrupt and biased the media is.

[4] http://gawker.com/5991003/cnn-reports-on-the-promising-future-of-the-steubenville-rapists-who-are-very-good-students

The general idea concerning rape culture is that if the victim had been dressed in a certain way or had consumed certain substances, it was her fault. What is wrong with this idea is the fact that unless someone clearly consents to having sexual intercourse, their physical appearance, whether they are sober or not, whether they are generally sexually active or not, does not matter. There are so many cases in which the rapists are portrayed as victims that were seduced by a woman or a young girl, as if they have no control over themselves and they cannot say to when given the opportunity. Even more, in situations in which the victim is an underage girl, she is still seen as the one to blame because she put herself in that situation, when in reality, the rapist, who is over the age of 18, is supposed to be the one with enough common sense and enough clarity to be able to stop whatever is happening.

Women seen as men's property is still a valid concept and it can be spotted in the more recent 'friendzone' phenomenon. This is based on the idea that a man doing nice things for a girl who is not repaying him sexually is being 'friendzoned' by the said girl. Men seem to take real offence in this, but never stop and think about how ridiculous they are. Being nice and polite to a girl who later does not express her gratitude through sexual favors clearly shows that men's egos are the most fragile things in the universe.

Even in schools, in sexual education courses, the teachers spend hours telling girls what is appropriate to wear and what not, while not spending any time talking to boys about the concept of consent. And this is exactly why feminism is still needed.

Songs such as "Blurred Lines" by Robin Thicke, in which he clearly sings about how consent is a relative thing, are played on every radio station and on every music channel without any problems. We talk about equality but if we are to take the example of Kurt Cobain and Courtney Love; they both dealt with illegal substances and generally had the same lifestyle, but, while he is seen as a hero she is anything but. If we are to think what was Audrey Hepburn known for, most people will say her looks because they know nothing about how she spent her teenage years doing ballet to secretly raise money for the Dutch resistance against the Nazis or how after her film career she got involved in humanitarian work and became a goodwill ambassador for UNICEF, winning the presidential medal of freedom for her efforts. And this is why feminism is still needed.

Even nowadays, the kitchen is considered to be a woman's place, yet the overwhelming majority of restaurant chefs are male. Fashion and clothes and make up are considered to be girly hobbies and passions, yet the top earning designers and CEOs in the fashion industry are men. Even in the fields that are supposedly dominated by women, you see men leading the companies and cashing in the profits.

Gender marketing is a strategy used by major corporations in which the differences between men and women are being exploited for financial gains. Most products on the market that are divided for men and for women are actually the same thing, with differences only in appearance, texture and smell. For example, Dove created a special soap bar just for men because it seems that their original soap, the oval one with the golden dove on it, was too feminine and men refused to buy it. Now there is a squared

shape soap bar, with a black and gray packaging, exclusively for men. This is just one example from the many thousands of products that exploit gender differences for their own benefit.

The issue of feminism is a very complex one, this paper only touching a few of its problems. Still, it is worth appreciating the fact that many women in the past fought for what women today have, but the road towards equality is a long and difficult one that will require perseverance and determination.

Bibliography

Boxley J, Lawrance L, Gruchow H. "A Preliminary Study of Eighth Graders' Attitudes toward Rape Myths and Women's Roles". *Journal of School Health.* 65:96-100, 1995.

Kraft Heather, J. Michael Weber. "A Look at Gender Differences and Marketing Implications". *International Journal of Business and Social Science.* Vol. 3, No. 21; November 2012.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: Norton & Company, Inc, 1963.

Freedman, Jane. *Feminism*. Buckingham: Open University Press, 2001.

Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Great Britain, 1953.

Tidd, Ursula. *Simone de Beauvoir*. Critical Lives. London, Great Britain, 2009.

http://gawker.com/5991003/cnn-reports-on-the-promising-future-of-the-steubenville-rapists-who-are-very-good-students

https://www.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/38628_7.pdf

THE CAMERA EYE ON THE EDGE OF THE 'BALCONY SCENE'

Eliza Claudia FILIMON[1]

Abstract

The camera eye becomes a looking glass for the subtle display of feelings Romeo and Juliet share in the notorious 'balcony scene' in five equally famous movie adaptations.

Keywords: love, framing, editing, subjective perspective, objective perspective.

Films are polyphonic media which speak to audiences on various levels, some fairly easy to decode while others unveil deeper meanings only to the trained eye. Shot angles, framing and camera movement, which make up a key slice of cinematography, provide the key to understanding film point of view, the answer to why we feel strongly for certain characters in the movie.

The focus of the ensuing technical analysis is the "balcony scene" in five famous adaptations of Shakespeare's *Romeo and Juliet* listed in the order of their appearance: *Romeo and Juliet* (1936) directed by George Cukor, *West Side Story* (1961) directed by Robert Wise and Jerome Robbins, *Romeo and Juliet* (1968) directed by Franco Zeffirelli, *Romeo and Juliet* (1996) directed by Baz Luhrman, and *Shakespeare in Love* (1998) directed by John Madden. Each director skilfully manipulates frames, angles and movement to add a meaningful message to the Shakespearian legacy.

Alessandro Giovannelli (2009) signals three forms of sympathy in his minute analysis of the overlapping between sympathy and empathy, yet only two present interest to my analysis: anticipatory sympathy, which refers to the spectator's emotions stemming from knowing more than the characters or rightly anticipating the narrative development. The source of the spectators' emotions is a character's future and certain experience. Conditional sympathy, on the other hand, is related to the character's possible experience, one that would change the narrative course, yet not available to characters. They will not be provided with the information spectators have from sources unavailable to the characters under discussion.

The third theoretical division I considered for my approach is Murray Smith's three stage approach of sympathy (1995), set according to the intensity of spectator-character engagement: recognition, alignment and allegiance. We instantly connect to the lead characters on screen, as we recognize their chief role in the narrative development of the story, from the opening scenes in a movie. The recognition stage relies on our knowledge of the genre's conventions and our expectations are easily met or upset if the main character is suddenly removed from the movie before the climatic confrontation. Alignment with a character is firstly spatial-temporal, and refers to our physical focus on

[1] Asisstant Prof. PhD., University of the West, Timișoara

the character. The critic draws attention that, as we are glued to the character's actions, we are also provided with access to his/her thoughts, memories, we learn what his/her motivations are, a level he names subjective access, 'the process by which spectators are placed in relation to characters in terms of access to their actions and to what they know and feel,' (1994:41). Allegiance, the third and most intense stage of sympathy, means approval, taking sides with the character in a moral sense. Smith claims that *allegiance* 'pertains to the moral and ideological evaluation of characters by the spectator' (1994:41), what we understand by character identification. There is seldom perfect similarity between the feelings of a character and those we experience as witnesses, but this does not exclude identification from the least intense to the highest emotional involvement.

Romeo and Juliet (1936) dir. by George Cukor

The opening scene places us close to Juliet, who is talking about Romeo, out on the balcony. We see her in medium-shot, framed from the waist up at eye-level. Both the distance of framing and the angle of framing support her confession, and we are drawn close to her display of feelings. At first glance this view of Juliet seems to be from hidden Romeo's perspective. Similarly, the ensuing high-angle, medium-shot of Romeo stepping into the lit area under Juliet's balcony appears to be a point-of-view shot form Juliet's perspective. This impression is contradicted by the next subjective long-shot of Romeo, from Juliet's perspective, framed in high-angle, which places the lovers at distance as they address one another. The next sequence of shots provides an unsettling experience to the viewer because of the mismatch between the angle of framing and the distance of framing in most shots of Juliet on the balcony; we see her framed in low-angle, which would naturally be Romeo's view of Juliet, so that such shots could be classified as either subjective or point-of view shots. However, as far as the distance of framing goes, Juliet is seen in medium-shots, too close to Romeo at this stage, since he has not yet moved closer to her. The discrepancy is more acutely felt as we see Romeo in low-angle shots, as if from Juliet's perspective, yet again from too close, namely in medium shots. The use of the latter shot types satisfies our desire to see the characters' faces and read their feelings in their acting style. Perhaps the fast alternation between objective shots and subjective ones, as long as the distance of framing is strikingly switched between long-shots and close-ups without any of the characters moving to justify the shift, creates a confusing position for the viewer, who is neither the objective eavesdropper nor in any of the character's shoes for long enough to enjoy the benefits.

Once Romeo starts climbing to get near Juliet, the objective long-shot provides an accurate sense of how far the two lovers have been, reinforcing the domination of objective shots over subjective ones, up to this point. As Romeo stops below the balcony, a series of four subjective shots follow, alternating Romeo's and Juliet's perspective of each other in medium close-up shots, framed either in low-angle or high-angle. The switch from subjective shots to point-of view shots is intercut with an objective long shot of both lovers framed at eye-level. Two shots of Romeo clearly from

Juliet's perspective, as her left shoulder is visible, are mismatched because they frame Romeo in slightly higher angles than expected. Objective medium close-up shots focus on each character as they speak, with Juliet framed first in a close-up shot from a low-angle view. We see her in close-up two more times in the sequence, once in an objective shot similar to the above mentioned example and once more in a subjective shot, from Romeo's perspective. On the other hand, Romeo appears in close-up only one time, in a subjective shot, from Juliet's perspective.

In terms of duration, the longest shot is a two-shot of the lovers holding hands; we see them in a profile medium-shot, from eye level, and feel the intensity of their emotions underscored by the non-diegetic tune which takes over the auditory line once Juliet bids Romeo "good-night" and leaves. Romeo is followed in high-angle perspective as he climbs down, as if form Juliet's point of view; since she has already left the balcony, this closing shot is undoubtedly an objective one.

West Side Story(1961) dir. Robert Wise and Jerome Robbins

Maria and Tony are out on the balcony with us at close proximity, as we witness their brief verbal exchange form medium close-up, in an eye-level point-of-view shot of Maria which shortly turns into a high-angle view. This latter one is matched by a low-angle point-of-view shot of Tony, who is sitting on the balcony rail while Maria is standing before him.

The fifth shot in the sequence is the first objective one, an eye-level medium-shot of the two lovers, brief in duration but functioning as an establishing shot which gives us a sense of placement in space.

As Maria sings her turn we keep an eye on Tony, in a low-angle medium shot form Maria's perspective, which is followed by a high-angle medium close-up shot of Maria from Tony's high-angle position as she sings his name. The camera takes its distance once more in a shot identical to the fifth described above, as Tony comes down and faces Maria, never letting go of her hand.

There are only two close-up shots in the balcony scene, both of the protagonists' faces, the first is of Tony from Maria's perspective, while the second is of Maria opening her eyes, from Tony's stance. Both bring us close to the lovers' emotions and reinforce the message of the song they are singing to each other. An objective eye-level medium close-up shot is inserted between the two close-up shots, displaying Tony and Maria in profile view. The camera lingers on the two longer than in the previous shots, standing in place as they embrace.

We step further back in the thirteenth shot to watch Maria first kneeling, then standing up and eventually turning to face the camera together with Tony while singing. They are viewed in medium eye-level shot with a stationary camera from the start of the shot to its end, when they turn to one another.

We are swept close by in the ending sequence, in a medium close-up shot of the two, with Tony kissing Maria's forehead and her bidding him "Buenas Noches".

Romeo and Juliet (1968) dir. Franco Zeffirelli

The sequence begins with two eye-level close-ups on Romeo's face, intercut with a medium close-up shot of Juliet seen from a low angle, which would presumably induce our assumption that we are dealing with a subjective shot or a point-of-view shot. However, Romeo is not physically close enough to Juliet yet, not is she aware of Rome's presence. The fourth and the sixth shots are indeed point-of-view shot of Juliet from Romeo's low-angle perspective, more distant this time, paralleled by two similar medium shots of Romeo, seemingly from Juliet's high-angle perspective. These truly are objective shots which mimic, or anticipate Juliet's view, since she has not yet seen Romeo from her position on the balcony.

The objective focus is maintained, somewhat in contrast to the intimacy created by the close-up views of Romeo in high-angle, or of Juliet in low-angle.

The first real point-of-view shot in the balcony sequence is the tenth, a low-angle shot of Juliet. It is the most distant, as well, an extremely long shot, which gives us a sense of perspective as far as the position of the two protagonists is concerned. On the other hand, it casts doubt on Romeo's ability to hear the words spoken thus far by his beloved.

An objective close-up on Romeo's face informs us of his surprise on hearing Juliet's wishes, and his eyes follow the direction of her movement, as she walks down the stairs. We see her in a low-angle long shot from Romeo's perspective, walking down and giving free rein to her wishes of removing the "name" obstacle from their love-story.

Three close-up shots of Romeo's face follow, in low-angle view, as if from Juliet's perspective. They are all objective shots, because she is still too far away and unaware of his presence. Two long point-of-view-shots of Juliet are intercut between those mentioned above, with the notable difference that she turns and faces the camera in one of them, as she speaks, resuming her descent.

The camera focuses on Romeo from a distance, in the next shot, which is a long one, in high-angle, showing the young man coming out from the bushes to answer Juliet's call. The scene becomes dynamic in content, with Juliet starting in surprise at Romeo's appearance, as well as in form, since her face is shown in an objective low-angle close-up shot underscored by Romeo's enthusiastic declaration.

Juliet's perspective is captured briefly in the coming shot, a high-angle long shot of Romeo, followed by a last close-up shot of the girl running down to meet the man of her dreams.

Romeo and Juliet (1996) dir. by Baz Luhrman

Romeo's status as an intruder is signalled by the diegetic barking of the dogs, descriptive noises of objects falling as the clumsy Romeo makes his way around the swimming-pool, trying to stay as close to the shady areas, out of sight. We see him in two long shots, at eye-level, cut with a medium shot in high-angle. The latter is short in terms of duration, aiming to mark our alignment with the character's tense feelings, further

emphasized by his audible short breath. The closed window of Juliet's room is focused in the first subjective shot of the sequence, a medium one, in low-angle, from Romeo's perspective. As he starts climbing the handy rope ladder to reach it, the camera shows him in high-angle medium close-up, the same distance of focalization being preserved in the next two subjective shots of her window, meant to track Romeo's physical proximity. A high-angle close-up on his face is intercut between the two subjective shots; it lasts longer, until he delivers his speech praising Juliet's beauty and invoking her presence. The nurse shows up instead of Juliet and we witness her scrutinizing glance onto the yard from Romeo's perspective, in a subjective medium close-up shot, in low angle.

The camera resumes its objective distance and focalizes both the nurse at the window and Romeo's disgusted grimace and rushed climb down to hide, in an eye-level medium shot. Once the nurse is out of focus, the objective camera tracks Romeo's climb down from a close distance, an eye-level medium close-up shot which also captures Juliet's arrival into the yard from the right side. Romeo is still facing the wall, we see him in close-up, but the camera zooms out to a long shot of Romeo and Juliet close to each other, although Juliet has not seen him around the corner. On the other hand, Romeo's realization is underlined with a close-up shot of his face, eyes closed, followed by two medium shots of the two lovers, intercut with a close-up shot of Romeo again, a profile view, indicating the direction of his gaze.

When Juliet begins her monologue a hide-and-seek framing game sets off. The camera first focalizes Romeo's happy facial expression in an eye-level close-up shot, and then moves onto Juliet as she approaches the pool. The medium-shot enables us to see Romeo behind her, while his wonder is further emphasized in a close-up of his face. A misleading high-angle medium-shot of Juliet seems to be a subjective one, had it not been for its frontal perspective. Juliet bows to touch the water, but Romeo is behind her. While a high-angle view would be appropriate from his stand point, he is not facing Juliet at that moment. Before the shot is repeated, a close-up of Romeo moving away from the wall is inserted as a transition to a medium-tilt of Juliet standing, with Romeo walking behind her. A close-up of his face is followed by the only extreme close-up shot in the whole segment, focusing Juliet's eyes as she screams in surprise at Romeo's presence. Their fall into the pool is presented in a high angle medium-long shot paralleled by a medium-shot of the watch inside his room, alerted by Juliet's scream, turning to check the screens which show no particular disturbance outside. Romeo and Juliet under water are shot from eye-level, in medium close-up. The profile shot captures their fluid movements which seem to be rendered in slow motion, making us sense their need for air.

A camera tilt tracks their coming to the surface and a long take frames them in close-up and medium close-up as they speak to each other. Romeo's daring attitude and Juliet's watchful gesture of pushing him back into the water are kept in focus in the same lasting shot. A second close-up shot of the guard is completed with a point-of-view shot of the pool in high-angle, from the man's perspective. When he comes outside we see him from Juliet's perspective, while an objective profile shot of poor Romeo under water is set

in contrast to an exchange of polite smiles between the guard and Juliet, who is trying to hide Romeo behind her, under water.

The kissing shot is the longest take is the sequence and frames the two lovers in close-up shots from either profile view or front view, matching their turn in delivering the lines in between passionate moments.

A series of point-of-view shots marks their prolonged moment of saying "good-night"; Juliet's perspective is a low-angle close-up view of Romeo, while the man's subjective perspective is notably different in terms of angle of framing, namely low-angle while she is out of the pool, or low-angle when they are both out.

The sequence ends in objective shots of both, trying to delay the moment of separation, but the high-angle shot, which takes over Juliet's subjective stance is maintained even after Juliet is no longer in sight.

Shakespeare in Love (1998) dir. by John Madden

A fading non-diegetic tune sets the scene as the first floor apartment is initially shown in extremely long shot, slowly zoomed in and focused in low-angle long-shot, with Viola coming out on the balcony and mentioning Romeo's name. The camera pans to the left, still focusing on Viola while an off-screen diegetic voice calls "My Lady".

These opening objective shots are followed by a high-angle subjective shot of Will Shakespeare, in high-angle, making a rushed appearance from behind the trees. This shot establishes the physical distance between the two participants, which is halved in the next medium objective shot presenting Viola in low-angle. Three identical subjective shots of Will in medium, high-angle view ensue, intercut with two objective shots of Viola in low-angle medium close-up, which mimic Will's perspective, had he been closer to the woman.

Before Viola answers the nurse's call and goes inside she is focused in a low angle close-up shot, which enables us to witness her frustration on having to cut her meeting short. The medium close-up focus is preserved in the presentation of Will in the twelfth shot. He is facing us at eye-level, with his back to the wall, aware of his status as intruder.

As soon as Viola is back outside two subjective shots of the lady follow, a medium one and a medium close-up, smoothly cut with an objective medium shot of Will looking up. Their verbal exchanges are visually matched and balanced in the seventeenth shot, an objective medium close-up of Viola, framed in a slight low angle.

An abrupt shift in distance follows with a brief view of Will in an objective long shot. We get closer to him, as he starts climbing up the weeds, and the camera tracks his movement in alternate low-angle and eye-level medium shots, so that we share Will's perspective. The non-diegetic music has a foreshadowing function and gives the shot a sense of comic suspense, heightened by parallel editing of shots from inside the house, with the old nurse approaching the window, and medium shots from outside, where Will is anxious to reach the window and meet Viola. The climatic encounter is anticipated in a brief objective close-up shot of both Will and the nurse before they see each other, which

triggers our humorous reaction. A point of view shot of Will from the nurse's perspective comes next, underscored by the alert non-diegetic music, completed by a second point of view shot of the nurse from Will's stance. The moment their eyes meet is marked by diegetic screams on both sides, while the camera focuses their faces in medium close-ups. Will's fall and landing on a bush are presented in two objective profile shots, his fall in low-angle and his safe landing from eye-level, shots that serve to inform us that the protagonist is safe despite the unfortunate accident.

The camera slips into Will's view in the next long point of view shot of the still screaming nurse, framed in worm's eye view. Her screams ring louder to alert the guards as Will stands up and starts running toward camera, to safety. His narrow escape is captured in an eye-level long shot, from the front, which gives us visual information about the number of guards following the protagonist. The suspense of the chase is, nevertheless, minimized at the level of sound, as the persisting diegetic scream of the old nurse infuses the scene with humour.

The five scenes selected for analysis reshape the same scene from Shakespeare's play, yet they differ in the vantage point used for dramatic presentation. All five productions are powerful artistic expressions from which we can derive a deep understanding of human nature, romantic love and the trouble of our times. In line with Bela Balazs' observation that "every picture shows not only a piece of reality, but a point of view as well" (1979:38), this in-depth approach proves that the camera eye allows the audience to shift perspective with a frequency, completeness and suddenness no human eye can catch.

Bibliography

Beja, Morris, "Narrative Literature," "Narrative Film," "Film and Literature." *In Film & Literature: An Introduction*, pp. 3-76. New York: Longman, l979.

Giovannelli Alessandro, 2009, 'In Sympathy with Narrative Characters' in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(1), 83-95.

Smith, Murray, 1995, *Engaging Characters. Fiction, Emotion and the Cinema, Oxford:Oxford UP.*

Smith, Murray, 1994, 'Altered States: Character and Emotional Response in Cinema,' in *Cinema Journal*, Vol. 33, No. 4 (Summer), 39- 41.

Movies

Romeo and Juliet (1936) directed by George Cukor

West Side Story (1961) directed by Robert Wise and Jerome Robbins

Romeo and Juliet (1968) directed by Franco Zeffirelli

Romeo and Juliet (1996) directed by Baz Luhrman

Shakespeare in Love (1998) directed by John Madden

SOME INSIGHTS INTO THE MIND-SET OF A TRANSLATOR

Bianca – Oana HAN[1]

Abstract

The paper focuses on the issue of the identity or the mind-set of the translator. We will try to defend the idea according to which the personality and professionalism of a translator is able to put a work up or put it down, to give it credit or to discredit it in the eyes of the receivers of the message.

Keywords: translator's adaptability, translator mind-set, responsibility, skills and imperatives

Motto:
The translator should be transparent just like a window,
so that we won't even suspect his existence."[2]

We have read a lot, even written a little, about who the translator is, what the translator has to, needs to and, last but not least, does do. We have agreed upon the fact that he is courageous and daring enough to venture in the very demanding job of translation. We have provided enough arguments to underline how important and challenging the job of a translator is, how he is caught, somehow, between the source text and the target text, between the faithfulness to the sense or to the form, thus being a *slave to two masters*[3]. Having done so, we feel like we owe it to the translator to try and take a peek into his mind.

Just like any other professional, the translator needs to be a master. Of words, of languages, of cultures the languages belong to. This is not an easy task, nor a light responsibility, on the contrary. Whether we refer to the translator of written text, or the translator of spoken speech, (the interpreter), this professional needs to develop a specific mind-set. Besides the specific knowledge and skills that he needs to master, dealing with at least two separate languages, handling written and/or speaking skills, he would have to possess certain psychological features to help him manage sometimes stressful situations. It has been overly debated upon the idea that the translator (interpreter) is considered a *slave to two masters*, which, somehow leads us to believe that he is exposed to a two-folded stress. Marina Vazaca[4], just like the others before her, from Antoine Berman to Dan Culcer, considers that the translator is somehow dually pledged to the fidelity towards the language he translates from, the source language on the one hand and towards the spirit of his own language, the target language, on the other hand.

---

[1] Assistant Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

[2] Gogol, cited by Hertha Perez, in *Dinamica traducerilor*, from Cronica 16 nr 43, 1981, p. 10

[3] F. Rosenzweig, uses the metaphor 'slave of two masters', (paraphrased from Paul Ricoeur, *Sur la Traduction*, Bayard, 2004, translation and introductory study by Jeanrenaud, Magda, *Despre traducere*, Polirom Publishing House, Iași, 2005, pp. 66 – 68)

[4] In *Pretul dorintei de a traduce*, from *Romania Libera*, nr. 8/29 feb. 2008, p. 3, quoted in B.-O. Han, *On Translation : communication, controversy, cultural globalisation*, Editura Universității „Petru Maior", Târgu-Mureș, 2011, p. 139

Thus, the mind of the translator needs to wrap around writer/speaker intent *and* reader/listener needs. He needs to handle words and manage meanings to such an extent that the outcome flows as smoothly as possible, having as single 'imperative' the need to make the translation appear as if written in the target language, to make the translation breathe as if the original, to make the receivers forget that the product they are reading/listening to is, actually, a translation, a 'transdaptation' of an original. "It has, thus, become very clear that the task of the translator is by far an easy one, since, as it appears, he has to act like a pacifier, judge of good taste, endorser of certain terms that seek to enter the language, link between languages and the cultures behind them, why not, even marketing manager or PR officer in some cases."[5]

We have already agreed upon the prerogatives that a translator needs to achieve. To the fact that translation is an outside and inside type of job. Outside, since it deals with the client's material, to a text already tailored by a writer/speaker and an inside job, since it deals with the hidden meanings the material enclosures. Supporting the same idea, Ana Cartianu[6] chose to clear things up from the point of view of the translator, in her essay which appeared in *Secolul XX*[7]: „The activity of the translator is a labour which implies patience, scrupulosity and devotion as well as inspiration and imagination. Besides the cultural horizon and linguistic competence, it requires some sort of a dual personality on the part of the translator. On the one hand, he carefully sets down, in order to confer as accurate as possible the intention, structure and language of the original, without harming the linguistic strata, the nerve, clear nature and the rhythm of the original style; on the other hand, by discovering new lexical, structural and idiomatic equivalences, and by use of phantasy and poetic feeling, he becomes the creator in a different register, on a different scale, of the original symphony."

In her essay *To be a good translator*[8], Leila Razmjou debates upon certain skills and qualities one needs to become a good translator. Thus, we find that "the first step is extensive reading of different translations of different kinds of texts, since translating requires active knowledge, while analysing and evaluating different translations requires passive knowledge." Of no lesser importance is the translator's need to "read different genres in both source and target languages including modern literature, contemporary prose, newspapers, magazines, advertisements, announcements, instructions, etc. Being familiar with all these genres is important, since they implicitly transfer culture-specific aspects of a language. Specialised readings are also suggested: reading recently published articles and journals on theoretical and practical aspects of translation."[9]

---

[5] B.-O. Han, *op. cit.*

[6] idem

[7] In *Din unghiul traducatorului*, din Secolul XX nr 1,2,3/1980, pp. 213-215

[8] Acc. to Leila Razmjou in *To be a good translator*,
http://translationjournal.net/journal/28edu.htm

[9] idem

We have, thus, figured out how challenging the task of translators really is, how it appeals to all senses and how important it is for them to be able to adjust to all types of materials in order to ensure appropriate outcomes.

The mind of a translator is always going to be somehow haunted by the original and the product of his translation, always going to be torn between choices he would have to make. Needless to say how stressful and daunting deadlines and other such externally-imposed factors can be for a translator and time-limitation, speed and memory for an interpreter.

Reading about what a translator is, one may encounter some rather mean (dis)considerations, according to which a translator is not much than a second-hand writer, a transporter of words that have already been priory imagined and uttered by someone else. Truth be told, we can accept the idea that translation is like "food already chewed on, to be served to the one who cannot chew by himself and that such a food does not taste the same as the original one"[10] but, this does not undermine and annul the importance of the task and the huge amount of responsibility that is left on the translator's shoulders.

They ought to master, besides the immediate and surface meanings of words they need to deal with, also the hidden from the eye, deeper meanings. "Moreover, translators should have a good ear for both source and target languages; i.e. they should be alert to pick up various expressions, idioms, and specific vocabulary and their uses. (…) This is in fact what we call improving one's intuition. Intuition is not something to be developed in a vacuum; rather, it needs practice and a solid background. It needs both the support of theory and the experience of practice. Language intuition is a must for a competent translator."[11]

Indeed, translators need to be intuitive, resourceful and able to empathise.

> "One of the most important points to consider in the act of translating is understanding the value of the source text within the framework of the source-language discourse. To develop this understanding, the translator must be aware of the cultural differences and the various discoursal strategies in the source and target languages. Therefore, the hidden structure of the source text should be discovered through the use of various discoursal strategies by the translator. A good translator should be familiar with the culture, customs, and social settings of the source and target language speakers. She should also be familiar with different registers, styles of speaking, and social stratification of both languages."[12]

This only proves that the task of translators is performing well-defined and well-refined jobs, which require specific and neatly aimed at abilities to handle certain terms and terminological items.

---

[10] Kumarajiva, translator of Budist texts in Chinese, quoted by Andrei Bantaş, Elena Croitoru, *Didactica Traducerii,* Teora Publishing House, Bucharest 1999, pg. 7

[11] Razmjou, L. *Developing Guidelines for a New Curriculum for the English Translation*, *Translation Journal,* V. 6, No.2. 2002. http://accurapid.com/journal/20edu1.htm

[12] Acc. to Leila Razmjou in *To be a good translator,* http://translationjournal.net/journal/28edu.htm

On the other hand, the translator needs to make a priority out of the ability to understand the techniques the writer/speaker used in order to produce the original material. Further on, he ought to find the ability to render words in an artistic manner, as close to the original as possible. "But, we stand before a translator who deals with very different authors, texts, styles, literary periods, lexical terms, registers, even readers. This means that he, indeed, has to become a chameleon, in order to be able to approach every new original material with the same responsibility and professionalism."[13] Bantaş draws our attention upon this tight relationship between the writer and the translator of his work: „the translator ought to respect, listen to and not betray his superior (recte the author) since he willingly engaged in his service." [14]

We consider it safe by now to state that the job of a translator is endowed with the power to put a work up or to put it down, to give it credit or to discredit it. It is the personality of the translator, the professionalism of the one handling the linguistic and cultural items that make the difference. A good translator can bring into the spotlight a piece of art that has not had the 'opportunity' to have been written in a language of international circulation, this not meaning that it is worthless, nonetheless. "One might even argue that up to a certain degree, the author is introduced to the world of the readers by the ability and talent of the translator. In his article, Romul Munteanu[15] considers that we can unfortunately find several cases in which great (Romanian or foreign) writers do not benefit from a well-deserved acknowledgment or from the adequate aesthetic credit, on account of some precarious translations. Thus, the translation of literary works constitutes a form of art by means of which the talent of the translator mediates the circulation of another talent (i.e. the writer's)."[16]

Last, but not least, we ought to refer to the recently developed trend in translation, the use of CAT tools, since, as shown in a previously published article[17] "the translation process is now enhanced, aided, supported by technological devices, i.e. special kind of software. These software programmes are such designed as to provide valuable assistance to the translator, which, needless to say does not mean to do the work instead of the translator." Therefore, besides all the abilities and skills that a translator needs to handle, there is this technical one, which does not prove too easy, nonetheless. Yet, professional translators would not disregard necessity to master such a skill, since it only comes to help and aid their work.

Several facets of the personality of the translator have been approached here, yet, we agree that there are still ideas to be pinned down regarding the subject. One, among more, thing is for sure, though, the translator is a time- and energy-consuming job, one that requires language and culture knowledge, patience and empathy, inspiration and

[13] B.-O. Han, *op. cit.*, p. 146
[14] In *Ancheta Familiei – Traducerea - o aventura a spiritului* from Familia 16 nr. 4, 1980, pg. 4.
[15] In *Permanenta Imbogatire a Cunoasterii*, from Contemporanul, nr. 39 (1976)/1984, pg. 12
[16] B.-O. Han, *op. cit.*, p. 137
[17] Studia Philologia Universitatis Petru Maior, http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/Studia%2019.2015.pdf, p. 124

hardwork. “Finally, it is important to know that it takes much more than a dictionary to be a good translator, and translators are not made overnight. To be a good translator requires a sizeable investment in both source and target languages. It is one of the most challenging tasks to switch safely and faithfully between two universes of discourse.”[18]

Bibliography

Bantaş, A., *Ancheta Familiei – Traducerea - o aventura a spiritului* from Familia 16 nr. 4, 1980,
Bantaş, A., Croitoru, E., *Didactica Traducerii,* Teora Publishing House, Bucharest 1999,
B.-O. Han, *On Translation : communication, controversy, cultural globalisation*, „Petru Maior” University Publishing House, Târgu-Mureş, 2011,
Cartianu, A., *Din unghiul traducatorului*, Secolul XX nr 1,2,3/1980
Razmjou, L., *To be a good translator,* http://translationjournal.net/journal/28edu.htm
Hertha Perez, *Dinamica traducerilor*, from Cronica 16, nr 43, 1981
Munteanu, R., *Permanenta Imbogatire a Cunoasterii*, from Contemporanul, nr. 39 (1976)/1984
Razmjou, L. *Developing Guidelines for a New Curriculum for the English Translation*, *Translation Journal,* V. 6, No.2. 2002. http://accurapid.com/journal/20edu1.htm
Ricoeur, P., *Sur la Traduction*, Bayard, 2004, translation and introductory study by Jeanrenaud, Magda, *Despre traducere*, Polirom Publishing House, Iaşi, 2005
Studia Philologia Universitatis Petru Maior,
http://www.upm.ro/cercetare/studia%20website/Studia%2019.2015.pdf

[18] Acc. to *Leila Razmjou,* op. cit.

EARTH AND THE SELF

Cristina NICOLAE[1]

Abstract

Just like human existence, the self is fragmented and multifaceted, deeply marked by an abrupt syntax of personalized internalization of reality. Woolf's *The Waves* becomes an alienated and alienating chronicle of the characters' self and, as claimed by many, of the writer's. The novel stands out as a labyrinthine reading, a challenge in the rapport writer – reader, an intellectual experiment aiming to weave the textual and thematic 'net' that keeps the sections of the novel together, as well as the fictional personae and the fragments of the self, oscillating between unity and diversity, either merging the characters into one and losing track of their individuality, or preserving the boundaries of the self/their own individuality.
The present article focuses on the characters of Susan, Neville and Louis as representing the element of earth (Fand 55). Together with the other characters in the novel, they stand out as a web of identity lights and shadows, a voyage along the vertical and horizontal axis of the individual's inner universe.

Keywords: self, earth, quest, written discourse, inner reality

Virginia Woolf's space of initiation is the inner space reflected in the written discourse (fictional and non-fictional works), the space of the literary experiment seen as an extension of the self which she endeavors to frame through the characters she creates and/or remembers (the autobiographical element considered).

In *The Waves,* the fragmented and multifaceted self is deeply marked by an abrupt syntax of personalized internalization of reality. The opening up to exterior reality, the individual's vibration towards it and because of it, is marked once the characters' patterns of thought are mirrored, mediated by the sensory perceptions we find reflected in the verbs the characters begin their monologues with: "I see", "I hear", "Look". External reality is thus represented as filtered through their individuality, translated into their subjective language; their perception of the world becomes itself particularizing, drawing identity lines.

Yet, there are different approaches to these Woolfian characters burdened by their own insularity. In discussing whether the fictional personae in *The Waves* are differentiated and undergo development or not, Balossi (11) highlights three different views. According to the first one, the characters do not undergo real change, they are flat or static and do not display individuality; the second view stresses that the characters do show development and are differentiated by their own individuality, whereas the third view takes account of individual development, at the same time viewing the fictional personae as facets of a single mind, parts of a unity.

It has been largely argued that this single mind is the author's, the claim being that Woolf created six different versions of herself. They are "their creator's attempt 'to collect oneself in Virginia'," states Wagner"imaginatively to unify all the 'separate feelings' of

[1] Assistant Prof. PhD, "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

which she was possessed" (83), while the characters are "continually bent over their lives and weighing its significance"(48), framing the thematic conflict of the novel: "consciousness must struggle to 'resist' the blank world of phenomena, the personal must 'oppose' the impersonal, the human voice must challenge the inhuman monotony of the waves" (65).

One of the many levels of interpretation of the multiple selves depicted in the novel furthers them as pertaining to the ancient discourse on the primary elements of air, fire, water and earth. According to Fand (58-62), Susan, Neville and Louis are the characters related to earth: Susan is depicted as a "kind of pagan earth-mother figure" with a "deep ancestral attachment to the fields of her farm and hearth" (58); Louis's childhood memory of organic connection places him in direct relation to the element of earth, and so does his desire to achieve success; Neville is characterized by "his tenacity for achieving worldly success" and also by his "need for being established in a domicile" (60) – Fand sees his need for "a cloistered life, a space intensely personal" (61) as rooted in his anxieties and bodily weakness.

The same idea of Neville and Louis being related to the primary element of earth is emphasized by Jane Garrity in her "Global Objects in *The Waves*": "Louis and Neville occupy perspectives from the ground: Louis anthropomorphically becomes an integrated totality with nature […] while Neville imagines himself on the ground 'look[ing] up through the trees into the sky' (25) and feels the curvature of the earth" (131).

From the beginning of the novel, we see that "organic connection" Flint (in Woolf, 1992: xxx) referred to in relation to Louis: "I hold a stalk in my hand. I am the stalk. My roots go down to the depths of the world, through earth dry with brick, and damp earth, through veins of lead and silver. I am all fibre. All tremors shake me, and the weight of the earth is pressed to my ribs. Up here my eyes are green leaves, unseeing" (*W*7). He desires to be alone, not to be seen by the others, unnoticed with his hair "made of leaves" (*W* 8), part of the nature. The boundaries of the body disappear, the character feels he is one with the surrounding nature, individuality is suspended in this identification with the stalk, with the roots that go deep down. The divided self is present in the character's differentiating between himself "up here" – "a boy in grey flannels" (*W* 7) and "down there" – "a stone figure in the desert by Nile" (ibid.).

Louis' Australian accent and his "neatness" make the others mock him, which results in Louis distorting the value of his own individuality; he needs not be himself "in the light of this great clock, yellow-faced" (*W* 13), hence he needs to adopt a self (if only in terms of language) that follows a different pattern than his: "I will now try to imitate Bernard, softly lisping Latin" (*W* 14), "'I will not conjugate the verb,' said Louis, 'until Bernard has said it.'" He acknowledges his being different from the others ("I know more than they will ever know" [*W* 13]), but he resents showing it; yet, this difference is rooted in a feeling of shame given by some mutable and immutable limits. His self, defined in these terms, remains hidden: "But I do not wish to come to the top and say my lesson. My roots are threaded, like fibres in a flower-pot, round and round about the world. I do

not wish to come to the top and live in the light of this great clock, yellow-faced, which ticks and ticks" (*W* 13).

In the second part of the novel, there is a new change that challenges the characters' ability to handle life – their leaving home and their time spent in a new setting (i.e. school). On seeing Bernard at the station, Louis chooses to follow him, sensing he is not afraid; already marked by his own origin and accent, Louis's sense of self grows even weaker on facing the 'new territory', therefore he chooses to submit to a stronger one — Bernard's: "I will follow Bernard, because he is not afraid" (*W* 21). Once arrived in this place, a new self would emerge; on entering the chapel, Louis (just like Rhoda) feels the differences falling apart ("we put off our distinctions as we enter" [*W* 24]), but to him, this flattening of personal identity in favour of group identity does not have negative implications – they provide him a sense of stability and meaning, roots he could use to muster his self-esteem. The authority that Dr. Crane, the headmaster, stands for makes Louis "rejoice", "my heart expands in his bulk, in his authority" (*W* 24). It is this character, the headmaster, that brings order and relief in Louis's "tremulous", "ignominiously agitated mind".

The memories that bring to the surface the image of a child who was forgotten on Christmas present sharing are now silenced. He can no longer be overlooked in this place where they are all the same, all being given the same status; it is here that he feels he has won a new identity, one that is noticed and rooted in the stability and continuity that the headmaster's presence and reading trigger:

> Now all is laid by his authority, his crucifix, and I feel come over me the sense of the earth under me, and my roots going down and down till they wrap themselves round some hardness at the centre. I recover my continuity, as he reads. (*W* 24-25)

Deprived of some identity roots or ashamed of others, he can now cultivate an identity, he can build himself a sense of self that he no longer needs to keep hidden in the dark, he is "a spoke in the huge wheel" (*W* 25), a spoke that comes out to light on the turning of the wheel as he listens to Dr. Crane's reading.

To Louis, darkness is the medium for change, a time when he can put aside his "unenviable body" and "inhabit space" (*W* 38). Protected by it, he can be whoever he wants (Virgil's and Plato's "companion", "the last scion of one of the great houses of France", and one that would "desert these windy and moonlit territories" [*W* 38]), he can inhabit whatever body he wants; identity becomes his choice, a choice that the outside reality denies.

Going back to group identity, Louis (like Rhoda) desires to be like the other boys, part of a group that would function on the principle of order and obedience to given rules. Being part of this entirety would have opposed his inability with language generated by his awareness of his provincial self, changing it into a voice that could be heard: "How majestic is their order, how beautiful is their obedience! If I could follow, if I could be with them, I would sacrifice all I know. […] I should thunder out songs at midnight! In

what a torrent the words would rush from my throat!" (*W* 34). Instead he is always reading a book with "ferocious tenacity" (ibid.), as Bernard describes him, a passive approach to the language that, in this case, does neither serve communication (seen as an act of sharing) nor imply individuation.

The burden of his identity makes him feel "not included", "alien", "external", as Woolf re-emphasizes in the third part of the novel. He does not want to be different, he longs for sameness, for "the protective waves of the ordinary" (*W* 70). The outside world (as suggested in the people passing by) is one that lacks order and detracts his attention, yet a world of a continuous flux ("the rhythm of the eating-house" [*W* 69]), one that is self-sufficient ("the circle is unbroken; the harmony complete" [*W* 70]) and which he is not part of. The past that haunts him makes him try to stop time, to turn it into a perpetual present; his identity roots prevent him from enjoying life, from feeling protected: "you are all protected. I am naked" (*W* 72); "hence my pursed lips, my sickly pallor; my distasteful and uninviting aspect" (*W* 71). He resents the "the nature of the human flesh" (*W* 186), as Bernard explains in the last part of the novel, an exile defined by the inability to attach to people.

Louis's struggle with life is one that is materialized in defining the present moment, in the creation of a "ring of steel" (*W* 28), "a ring of clear poetry" (*W* 96) which would contain that moment, and would change it into eternity, defying time. The effort to make these moments last recalls, to some extent, Mrs. Ramsay's endeavor to create moments that defy time, to be remembered, to bring memory and creation together and have her vision. The act of creation is reiterated here as well: Louis's attempts to make the past and the present meet (to "realize the meeting-place of past and present" [*W* 48]), to offer history "a moment's vision", and not to deprive it of such creation, are given by his efforts of "stating the moment", of "coercing my brain to form in my forehead" (*W* 48).

Louis's anguish caused by the awareness of his own individuality he feels uncomfortable with seems to have been alleviated: the life he is now living (the sixth part of the novel) and which places him in a different area of the manifestation of the self, offering him the authority he has so much admired in others, makes him feel coherent, come together. The echoing of this identity that turns him into a deciding factor makes all his selves converge into one defined by his name, "clear-cut", "unequivocal": "'I have signed my name,' said Louis, 'already twenty times. I, and again I, and again I. Clear, firm, unequivocal, there it stands, my name. Clear-cut and unequivocal I am, too'", "But now I am compact; now I am gathered together", "I have fused my many lives into one" (*W* 127). His need to exert his ego (strongly emphasized in the repetitive use of the personal pronoun I) is indicative of his rapport with himself and with the outside world.

Susan is another character who strives to integrate the self into the world. At the beginning of the novel, Bernard sees Susan welcoming/entering the woods and the shadow "like a swimmer" (*W* 9), tripping and falling on the roots. Woolf suggests rhythmicity, pulsation, even breathing by employing the structures "in and out", "up and down": "the light seems to pant in and out, in and out. The branches heave up and

down" (*W* 9). Nevertheless, from a different perspective, the use of the adverbials suggesting vertical and inside-outside movement highlights the opposite poles where Susan's feelings are placed: "I love and I hate" (*W* 10); what is more, this to and fro blocks the ascending and the forward movement, it brings it to the same point – the character is blocked, trapped, and change is denied. The woods, as Bernard presents it, is a gloomy place of "agitation and trouble", where anguish is present, and the roots give the impression of a skeleton lying on the ground.

Susan feels trapped inside language, inside those "single words" she refers to: "I am tied down with single words". The liberating ascending movement is denied ("tied down") as opposed to the impact of words on Bernard, who can "wander off", "slip away" and "rise up higher", and whom Susan 'sees' "trailing away" and escaping her.

To Susan, leaving her home behind and her coming to school is felt as a loss of order, of meaning, and most importantly, as a loss of freedom. The repetitive use of "I hate" (on her first night at school) sends the reader to her "I love and I hate" which we parallel here: it is home and the sense of freedom it offers that she loves, it is this new setting and life with the subsequent restrictions (and narrowing of the individual's freedom, hence identity) that she hates. She perceives this new world as a false one: "all here is false", "all is meretricious" (*W* 23). All the resulting feelings need to be held within given limits, to be shaped, which Woolf manages to suggest through the handkerchief that Susan screws and in which she enfolds her despair, unhappiness and hatred. She is deprived of the freedom that allows her self grow, the restrictions imposed on them (the order and obedience that make Louis feel safe) make her self wither, they "wrinkle and shiver" (*W* 39). It is not others that she wants, but solitude in which "to unfold my possessions" (*W* 39).

She needs to oppose that "hard thing that has grown here in my side" in which she gathered all her frustrations, disillusionment and captivity. She can do that only back home where there are no such limitations, where freedom can allow for a safe manifestation of the self.

In the third part of the novel, we come across another reference to this hard thing that has formed in her side while she was sent to complete her education. The period spent there appears as a time when the self was divided: "I cannot be divided, or kept apart. I was sent to school" (*W* 72). The place was one that did not belong to her, it was not hers, hence it confined her individuality. Susan's characterization in this third part of *The Waves*, reveals her as following uncomplicated paths of the self, simple, not alienating ones as far as feelings and the language (seen as an extension of identity) are concerned.

It is with this character that Woolf introduces in the novel the issue of motherhood and domestic patterns; Susan comes to represent the maternal, fertile self defined by domestic patterns, following the conventional path of women and their role within the society: "I shall be like my mother, silent in a blue apron locking up the cupboards" (*W* 73). Life to her becomes a "dwelling-place" whose construction presupposes continuity that follows a "hereditary pattern" (*W* 165).

Susan represents the domestic submission to male order (Goldman 72). Her language, the one that she understands, is an elemental one, made up of "love, hate, rage and pain". Her quest for self is framed by "natural happiness", by basic things; however, from time to time, she gets saturated with this life of the body, of this natural happiness: "Yet, sometimes I am sick of natural happiness […]. I am sick of the body, I am sick of my own craft, industry and cunning, of the unscrupulous ways of the mother who protects […]" (*W* 146-147).The roots that stabilize her sense of self are given by her conviction of continuity, by her belief that she will be carried on by her children, an inheritance she passes on to them through which she survives time. Death (Percival's death) makes Susan rejoice in this victory against time that the continuity through her children grants her. Her desire to protect is implied by the "fine thread round the craddle" she sees herself as, "wrapping in a cocoon made of my own blood the delicate limbs of the baby" (*W* 130). To her, the rhythm of life is the rhythm of motherhood, of family pulsation, of a comforting "laboriously gathered, relentlessly pressed down life" (*W* 146) that anchors her.

The last earth-bound character we concentrate our analysis on is Neville. A very intriguing and challenging episode, as far as the analysis of the experience of the self is concerned, is represented by the contemplation of death in Neville's trying to re-live the same sensation he experienced on hearing about the dead man. It is Neville's turn now to acknowledge his being different from the others, a difference that keeps him separate, but at the same time occasions the solitude that contemplation presupposes: "I am supposed […] to be too delicate to go with them, since I get easily tired and then I am sick" (*W* 16). Solitude becomes a "reprieve from conversation" and death is analyzed: the apple tree that has witnessed the death becomes an obstacle, the one that condemns them all (a suggestion of the inevitability of death), possibly a metaphor for the boundary between life and death, also indicative of Neville's fascination with as well as fear of death and decay: "I was unable to pass by. There was an obstacle. 'I cannot surmount this unintelligible obstacle', I said. And the others passed on. But we are doomed, all of us, by the apple trees, by the immitigable tree which we cannot pass" (*W* 17).

Neville feels their arrival in the new place he has been sent to as "a solemn moment" and himself coming "like a lord to his halls appointed" (*W* 22); to him, the place is one that invites exploration and experimenting, the mastering of the Latin language. Unlike Louis, Neville sees the authoritative figure Dr. Crane stands for as a threat to his sense of freedom, "an instrument of inquisition" (*W* 188). The language that the headmaster makes use of is one devoid of imagination, powerless, sterile, "corrupted" (*W*25). He cannot be part of the others' group, he cannot join them because of his weak body that truncates his sense of self. Bernard's stories make him indulge in another world, where solitude is forgotten, but once they end abruptly, he grows aware of his being alone. It is in such moments that he longs for privacy and the presence of the other, nature being "too vegetable, too vapid" (*W*38) to comfort him, all that it can offer being "only sublimities, and vastitudes and water and leaves" (ibid.), sterile in its being devoid of

the presence of the other. Neville's love for Percival is one deepened by the awareness of an unanswered feeling, by the other's inaccessibility.

Neville sees himself as a great poet who feels the rhythm of the words, waves that "fall and rise"; the movement is not a horizontal one, but a vertical one, one that would suggest the reiterated emergence of the self from its depth to the surface, understood as the boundary between the inward and outward reality. Yet there is uncertainty; the always changing self, or better said, the multi-layered self is puzzling. The connection between the self and the circumstance (in this particular case, the intrusion of the other) results in confusion in Neville's case, and it is another one's perspective on it that he needs in order to see his true self, to see beyond the "adulterated" self:

> I do not know myself sometimes, or how to measure and name and count out the grains that make me what I am. […] How curiously one is changed by the addition, even at a distance, of a friend. (*W* 61-62)

Neville's self-mirroring reveals him as always hunting ("I hunt from dawn to dusk" [*W* 97]), always longing for something he will never have. The discrepancy between mind and body perception is brought forward ("the swiftness of my mind is too strong for my body" [*W*97]), which causes deep suffering. The others' response to the reality of his body is pity, yet he finds his sense of balance in the clarity of his perspective on the world: "That is my saving. That is what gives my suffering an unceasing excitement" (ibid.). If Jinny's restlessness is one of the body, Neville's is one of the mind, never "stagnant", which again underlines the protean self; the passion that he feels is, as Briggs points out, "always directed towards a single companion, though that companion is continually changing" (2005: 249)

Life, to Neville, is a play in which each plays their part, a poem he does not need to write any more for he has "picked" his own "fruit", as he says (*W* 150). He does not need to take part in this play, his language does not need to be shared or heard, he can watch "dispassionately"; observing life, however, needs "a myriad eyes", the capacity to see it from multiple perspectives (each subjective), fragments that, once put together, make up one complex image, poetry: "I need not speak. But I listen. I am marvellously on the alert. Certainly, one cannot read this poem without effort. [...] To read this poem one must have myriad eyes, like one of those lamps that turn on slabs of racing water at midnight in the Atlantic" (*W* 152).

"The whole of *The Waves* acts out a struggle between organicism and civilization, interior and exterior spaces; language and silence" states Roe (184). Indeed, Woolf's unconventional characters that have no surname (an identity marker they are deprived of) and inhabit ordinary spaces belonging to ordinary reality become the author's and the reader's means of exploring reality as filtered through their consciousness, a means of mirroring the individual's struggle with fears, failure of communication and (in)ability to relate to the other. It is a novel that goes to the core of the human mind and quest for self.

Bibliography

Balossi, Giuseppina (2014) *A Corpus Linguistic Approach to Literary Language and Characterization: Virginia Woolf's The Waves*. John Benjamins Publishing Company Amsterdam / Philadelphia

Briggs, Julia (2005) *Virginia Woolf: An Inner Life*. Orlando, Florida: Allen Lane

Garrity, Jane "Global Objects in *The Waves*" in Berman, Jessica (ed.) (2016). *A Companion to Virginia Woolf*. John Wiley & Sons

Fand, Roxanne J. (1999) *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*, Selinsgrove, PA: Susquehanna University Press, pp 41-91

Goldman, Jane, (2008) *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press.

Roe, Sue "The Impact of Postimpressionsim" in Roe, S. & Sellers, S. (eds.) (2000) *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge University Press

Warner, Eric (2008) *Virginia Woolf: The Waves (Landmarks of World Literature)*. Cambridge University Press (digitally printed version)

Woolf, Virginia (1992) *The Waves*, London: Penguin Classics; with an introduction and notes by Kate Flint

ON TRANSLATING, ADAPTING AND LOCALISING ADVERTISEMENTS

Cristian LAKÓ[1]

Abstract

In today's world market, the success of global companies depends to a great extent on their capability to communicate efficiently and within the terms "set" by each of the local markets. The advertisements analysed in this paper adopt a centralised communication strategy, meaning that the brand and the world-wide cognoscibility of the product is paramount.

Keywords: global branding, advertisement translation, advertisement adaptation, advertisement localization.

Advertising is a complex means of communication that makes potential buyers aware of a company's products and services. Adding to that the issues of translation and adaptability for the various local markets further complicates the communicative process.

What is *advertising*?

Merriam-Webster Dictionary defines it as "the action of calling something to the attention of the public especially by paid announcements". [1] A more elaborate definition s provided by The American Marketing Association: "the placement of announcements and persuasive messages in time or space purchased in any of the mass media by business firms, nonprofit organizations, government agencies, and individuals who seek to inform and/or persuade members of a particular target market or audience about their products, services, organizations, or ideas." [2]

First of all it is very important to define the concept of advertising as it is a specific type of communication. Advertising is commonly defined as paid, one-way promotional communication in any mass media. However, with the advent of online technologies and coming of age of the online advertising market, payment is not always involved, for instance when promoting a service a product through search engine marketing. Also, performance of advertisements is measurable, targetable, faster A/B testing, etc.

Types of advertising

There are many similarities between the traditional advertising channels and their digital counterparts. However, the main benefit of digital over traditional advertising is improved cost effectiveness and more accurate target audience tracking (more efficient marketing predictability).

[1] Assistant Prof. PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

Traditional advertising	Digital advertising
- Print media (newspaper and magazine ads, newsletters, brochures and other printed material) - Broadcast media (such as TV and radio ads) - Direct mail (including fliers, postcards, catalogs) - Telemarketing - Social events - Door to door etc.	- Websites - Blogs - Social networking - Content marketing - Email campaigns - Banner ads - Search engine marketing - Video marketing etc.

From the perspective of the personnel involved in the creation of advertising, this field of activity requires specific skills such as writing skills, computer literacy, marketing, internet marketing, research, copywriting, proofreading, editing, ghostwriting, PR, SEO, and so on. These are all skills that are also required in the case of successful translators.

Whereas the table above has considered advertisements mainly from the perspective of the channels through which they are sent and received, a more important distinction between traditional versus digital advertising has to be operated at the level of the target audience. As such, one should consider advertisements and how they are seen from the perspective of permissiveness (Lako 2007).

Intrusive advertising	Permissive advertising
- untimely displaying - out of context - irrelevant	- content first ads later - contextualized - relevant

Intrusive refers to:
- untimely displaying of ads in traditional advertising for instance during a TV show or online ads displayed before content can be accessed ("please wait 5 seconds before …")
- out of context ads such as most of television advertisements (during film broadcasting for instance) or online banners about online bets while reading an article on Napoleon
- irrelevant to the audience (advertising 12+ YouTube channels while playing songs suited for 3 years old)
Permissive is the opposite:
Examples such as paid advertisements in search engine result pages (ads by keywords) or on social network websites (ads by tracking previous online activity - can be relevant but out of context)

In traditional media, for instance on TV, ads can be contextualized and made relevant through thorough planning: for instance ads for beer - Bergenbier "Eusunt 12!" (I am no. 12) displayed during football game broadcasts or more general sports TV shows.

Advertising on international markets

As already mentioned, placing announcements and persuasive messages on international markets require further extra skills that bring us closer to the field of translation studies.

Obviously, translations skills are inherent to this field of activity, then creativity is highly in demand as advertisements often carry complex ideas and messages that are trapped in the source culture.

All cultural related concepts are essential for efficient transcoding of the source content to the target content, in this case of advertisements. They involvecreativity, cultural literacy (E. D. Hirsch, 1987), cross-cultural communication experience, solid knowledge of the source culture and mastery of the target culture, cultural adaptation skills.

Globalisation, internationalisation and localisation are all further skills that are rather concerned with the more technical aspects involved in successfully adapting a product or service to a specific market

In the case of a centralised advertising strategy, the source advertising should avoid messages that cannot be generalized, such as rhetorical figures, puns, alliteration, rhymes, etc. Therefore, a centralized approach builds its communication so that it conveys meaning to the target community around the globe. Clear and full sentences are desirable, whereas images and other graphical elements should appeal to any culturally-entrapped potential buyers. This is similar to the process of internationalization as seen by Cronin, *cultural neutrality version* (2003:18), by Pym "intermediary version" or delocalized or one-to-many version(2014:121), a standardized version that can be used for a centralized or decentralized advertising strategy.

However, due to their complexity and the factors that determine the local markets, advertisements often require adaptation and localisation strategies.

Video case study

EN https://www.youtube.com/watch?v=99kLNrYzCMY- 30 seconds (2014)
RO https://www.youtube.com/watch?v=GcZUibw1B2Y - 20 seconds (2014)

English version transcript*	Romanian version transcript*
Shakira presents the new Oral-B 3D White Toothpaste! What's behind Shakira's smile? Doing what she loves! Introducing the new	Care e secretul zambetului Shakirei? Faptul căface ceea ce-i place! Vă prezentăm *Blend-a-Med 3DWhite Luxe*. Elimină până la 90% din petele de suprafaţă pentru un zâmbet mai

Oral-B 3D White Toothpaste! It removes up to 90% surface stains in just 5 days. For a whiter and shinier smile!*Try the new Oral-B 3D White Toothpaste! Do the things you love!* **Oral-B - Clinically proven cleaning and whitening!**	alb şi mai strălucitor în doar 5 zile**şi, în plus, întăreşte smalţul!***Străluceşte cu un zâmbet Blend-a-Med 3DWhite Luxe!*

*Text styling added for explanatory purposes

At first look the two videos seem very similar, as there is a strong sense of unity, given by Shakira, an international superstar and her performance in the ad and the setting. However, a closer look reveals some differences: At the level of the textual message the text in **bold represents** extra information both in Romanian and English. The introductory sentence in English is culturally determined as such phrases are often used when featuring a superstar.Regular text is very similar both in ST and TT.The text in *italics*shows the different branding name for the same product.

The underlined text represents the core message. While it is the same in meaning, there is an inversion in Romanian. Also, sentence length differs! In English there are 2 separate shorter sentences, typical to English, marked by a short pause, whereas in Romanian the 2 sentences are combined into 1, and furthermore, extra information is added "întăreştesmalţul". This shows that the product for Romania has an extra feature, strengthening the enamel of the teeth, or that for the US market it is something inherent.

The underlined text in ***italics*** is a call-to-action and slogan-like text. It is interesting to notice that the English extra text added at the end uses a very powerful marketing word "proven", which yields an authoritative claim, yet it is completely missing completely in the Romanian version. The Romanian "Străluceşte" can be perceived both as "Shakira shines" (the indicative mood) or you the receiver of the message can shine when using this product (the imperative mood). The green text in the English version is culturally determined, by the US market, whereas the green in Romanian is product determined as could be specifically developed for Romania. Inversions and text length in the Orange and Blue texts are also somewhat culturally determined features. So, whereas the core of the ad is the same, there are signs of local adaptations for each of the markets. The main parts of the text and video represent the standardized version, showing a centralized approach to all the markets, whereas, different brand names, extra information, persuasive markers, sentence length represent the adapted and localized parts.

On the other hand, a video for Rexona is an example that shows complete remarketing for the Romanian market (a decentralized approach), with a local star and Romanian-like setting. (https://www.youtube.com/watch?v=u-BGgXAmBI4- 2011)

Conclusion

Depending on the strategy of an adverting campaign, centralized versus decentralized, thelocalisation and adaptation of the local advertising materials can be more or less complex and time consuming.Also, the costs in the case of a decentralized approach are higher. However, the efficiency of a localised advertisement is much more rewarding as it is felt more appropriate by the target market.

Sources

[1] http://www.merriam-webster.com/dictionary/advertising
[2] https://www.ama.org/resources/Pages/Dictionary.aspx
[3] https://www.youtube.com/watch?v=99kLNrYzCMY
[4] https://www.youtube.com/watch?v=GcZUibw1B2Y
[5] https://www.youtube.com/watch?v=u-BGgXAmBI4
Cronin, M. (2003)*Translation and Globalization*, London & New York:Routledge
Hirsch, ED. (1987). *Cultural literacy, what every American needs to know*. Boston, MA. Houghton Mifflin Company.
Lakó, Cristian (2007) "Beyond Online Advertising" *The Proceedings of the European Integration - Between Tradition and Modernity Congress* (2), Târgu-Mureş: EdituraUniversităţii „PetruMaior", pp.357-363
Pym, Anthony (2014) *Exploring Translation Theories*, 2nd edition London & New York: Routledge

TRANSLATING AND INTERPRETING FOR THE EUROPEAN PARLIAMENT

Cristina NICOLAE[1] and Bianca-Oana HAN[2]

Abstract

At the beginning of this year, a group of eight students and two senior lecturers from "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş, Romania were given the opportunity to pay a working visit to the Committee on Culture and Education of the European Parliament in Brussels, in order to present the selected students with the advantages/opportunities offered by the job of a translator and/or an interpreter, as well as with the challenges the translators and interpreters have to deal with at such a professional level. The present paper is to be regarded as a follow-up to this event.

Keywords: the European Parliament, translation, interpreting, CAT tools

A brief insight into the institutions and role of the European Union

The European Parliament represents the voice of the citizens that form the European Union and it is the supporter of solid inter-human communication and healthy relationships among nations. These healthy relations are only achievable with the help and support of open-minded people, who are aware of the necessity of circulation of information and knowledge.

In order to be well-informed and, thus, have the opportunity to act accordingly, one should become acquainted with the institutions and bodies within the European Union and the powers conferred upon them; therefore, they "derive from the founding Treaties: The Treaty on European Union refers to seven EU institutions in the strict sense of the term: four of these are responsible for drafting policies and taking decisions, namely the European Council, the Council of the European Union, the European Commission and the European Parliament. The Court of Justice ensures that Community law is observed, the European Central Bank's main task is to maintain price stability in the euro area, and the Court of Auditors examines the legality and regularity of Union revenue and expenditure. The Union's powers have evolved considerably over the years through the successive Treaties, as have its decision-making procedures."[3]

We consider that every citizen of the EU has both the right and the responsibility to be aware of the managing and organisational structures leading the European Union, and that everyone should benefit from the prerogatives derived from this. As Martin Schulz, the President of the European Parliament stated[4]: "The European Union is based on a fascinating idea of peace, freedom, stability and prosperity." (…) It implies "resolving disputes through dialogue and consensus, basing decisions on the principles of solidarity and democracy, and not simply deferring to the more powerful; reconciling the

---

[1] Assistant Prof. PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

[2] Assistant Prof. PhD., "Petru Maior" University of Tîrgu Mureș

[3]http://www.europarl.europa.eu/atyourservice/en/displayFtu.html?ftuId=theme1.html

[4]http://www.europarl.europa.eu/pdf/divers/EN_EP%20brochure.pdf

interests of the smaller and larger Member States, of northern and southern Europe, and of eastern and western Europe; and placing the common good above individual interests."

At the beginning of this year, a group of eight students and two senior lecturers from "Petru Maior" University of Tîrgu Mureş were given the opportunity to pay a working visit to the Committee on Culture and Education of the European Parliament in Brussels, in order to present the selected students majoring in linguistic studies with the advantages and opportunities offered by the job of a translator and/or an interpreter, as well as with the challenges the translators and interpreters have to deal with at such a professional level. The students were specializing in AML (Applied Modern Languages - undergraduate programme) and AAS (Anglo-American Studies - master's programme) and we find it important to mention their names, as well as of the persons from the CULT Committee of the European Parliament, Brussels who welcomed our initiative and organised the activities in minute detail. Students: Băldean Oana, Berţa Ioana, Buzea Diana, Chirteş Sînziana, Covrig Diana, Gligor Cynthia, Horvath Annamaria, Pop Claudia; officials in Brussels: Mircea Diaconu (Vice-Chair of the Committee on Culture and Education), Radu Vulcan (accredited assistant), Ondina Tăut (accredited assistant), Roxana Rădulescu (translator) and Ana Andronache (conference interpreter and translator).

Keeping in mind that AML study programme focuses on translation and interpreting, we considered this working visit as being extremely useful for the students, giving them the opportunity to see how the work of a translator and/or an interpreter is carried on in a professional environment, with requirements met at a different level than the one the students were familiar with. The visit paid an important role in clarifying another aspect, as well, namely the translator/interpreter status at present since many argue that the emergence of translation software tools like CAT (Computer Aided Translation) seem to diminish and even threaten his/her contribution to the process of translation as an act of intercultural communication.

At the same time, this visit aimed to highlight the added value provided by the intervention of the translator as an entitled professional, in the context in which a translation performed by means of certain software programmes might be perceived as being deprived of the ability to identify some specific nuances of the culture which the source text or target text belongs to.

Furthermore, we consider it essential not to lose sight of the relevance and usefulness of such software, since it is important for the contemporary translator to be able to adapt to the requirements of a market closely related to technological developments.

The group also intended to learn new and challenging ways of coping with the difficulties of the process of translating/interpreting, strategies on how to provide translation and interpretation at a high level in the current economic and cultural context. Needless to mention that the participation in the process of translation/interpreting (as it

unfolds in the Committee on Culture and Education of the Parliament of Europe, Brussels) proved a real benefit for our group.

Our host was the Vice-Chair of the Committee on Culture and Education, Mr. Mircea Diaconu[5], who kindly agreed to welcome our group of students interested in the translation/interpreting process as performed within the committee he chairs. His accredited assistants, Mrs. Ondina Tăut and Mr. Radu Vulcan[6], did their best to provide our group with all the support needed, especially in the unfortunate circumstances of March 22, 2016 in Brussels (i.e. the terrorist attacks). Besides the fact that this team prepared a very tight and appealing visiting programme, they proved very flexible, inventive and innovative, adapting themselves and their schedules according to the unexpectedness of the situation: even though there was a rather tense atmosphere, due to the events mentioned, they still managed to arrange for our group to meet one of the translators working for the European Commission, Roxana Rădulescu, and an interpreter they collaborate with, Ana Andronache.

In preparing for the visit, the students involved in this project have formulated a number of questions they intended to ask the hosts from the European Commission. Consequently, our sessions with the translators and the interpreter turned into a very dynamic activity, the students getting really involved in the discussions and in the subsequent practical demonstrations/activities. Below we have included a selection of these questions:

1. Why have you chosen this job?
2. Which are the requirements for such a job in Brussels? Which are the professional steps one needs to take in order to follow this path, i.e. becoming a translator/interpreter for the European Parliament?
3. What do you like most about your job? What do you like the least about it?
4. What does your job imply in terms of responsibilities, advantages, risks?
5. What does a typical work day look like for a translator/an interpreter at the European Parliament?
6. Which would be the suggestions you would make and the advice you would give to future translators/interpreters?
7. Is your job a stressful one?
8. What does a training period imply when it comes to the European Commission?
9. Which is the workflow? What about the deadline?
10. Which of the two types of interpreting – simultaneous or consecutive – is used more at the European Parliament?
11. What impact has technology had on your work as a translator/interpreter? Can you do without CAT tools?

[5]http://www.europarl.europa.eu/meps/en/124805/MIRCEA_DIACONU_home.html
[6]http://www.europarl.europa.eu/meps/en/124805/MIRCEA_DIACONU_assistants.html

12. Which are the technologies you use and find most helpful in rendering an accurate translation?
13. Do you consider that the translation phenomenon has changed throughout time? Can you mention a few of the losses and gains?
14. From your point of view, which would be the defining characteristics of a good translation?
15. How would you describe the translator status in Romania as compared to the one in Belgium?
16. Should a professional translate every material he is offered or should he choose? If he/she is selective, which would be the criteria he/she needs to take into account?
17. Which is the methodology used in the process of translating and interpreting in general and/or in your case?

As already mentioned, due to the unfortunate circumstances occurring at the time of our visit in Brussels, the carefully planned schedule had to be changed, hence instead of having the opportunity of meeting the team of translators at the European Parliament and seeing them at work, the students got in touch with Roxana Rădulescu, a translator working for the European Parliament. Together with her husband, a free-lancer fascinated with words and culture, she welcomed us in her home and presented her material to us. This was a very useful and thorough 5-hour session during which she talked about the stages of the translation process within the European Parliament, the teamwork they conduct, the persons involved and their responsibilities (the project manager, two translators per document, a reviewer, the terminologists – the translators' "life vest", quality control), all working hand in hand to provide highly professional translation. Other aspects that she covered were the copyright rules and issues, professional ethics, internship and traineeship, the translator's 'added value' that would offer them some advantages when it comes to the market requirements and the competition. She then got the students involved in a practical activity, showing them the way she translates by using CAT tools, IATE database, Eur-Lex, Quest Metasearch, SDL Trados and the kind. The activity ended with a question and answer session.

On the second day of our stay in Brussels, we met Ana Andronache, conference interpreter and translator. Our session with her focused on interpreting alone as we had already covered the translation part the previous day. The discussion proved productive as well, the students getting the opportunity to learn new strategies of coping with the difficulties that are inherent in interpreting, be it consecutive or simultaneous. She too insisted on the importance of 'added value' that would help the students as future translators and/or interpreters in getting the job they want and emphasised the fact that a good translator/interpreter never ceases to learn, to improve.

What is more, in order to compensate for the missed opportunity of being part of the translation process as it unfolds in the European Parliament, our hosts in Brussels sent us the material they had prepared for us and also suggested another activity that

would take place on our arrival back home. Hence, our group and all the students interested in the topic were invited to attend a Skype session, moderated by one of the translators from the General Secretary of the Council of the European Union, Translation Unit in Romanian, Mrs. Dona Ursu. Her presentation focused on interpreting for the European Parliament, detailing the activities and challenges they deal with.

The material prepared by our hosts included aspects related to the main translation services performed within the European Institutions, the evolution of the linguistic service of the 24 linguistic units from 1957 till 2013, the documents that are translated from any necessary language into Romanian: legislation documents (regulations, directives, decisions), conclusions of the European Council (summit), web documents (EU Council website), reports, speeches, official statements, agendas, minutes, official correspondence, informative materials (brochures, posters). Another important subject referred to quality control, the students being given information on the following steps:

- coordination of quality assurance activities
- monitoring the individual quality
- coordination of the terminology team which consists of: translators, terminologists and assistants, each of them having a pre-established role.

The translators are in charge of the translation, validation and revision of a text that implies terminological research as well. The team of terminologists[7] was also a subject of the presentation, as it plays an important role in the entire process of translation and interpretation (we found out about the ROTA terminologists, project terminologists). Last, but not least, the assistants are the ones who prepare the documents that need translation and manage the completion and recording of the files.

An important issue that was brought to our attention regarded the specificity of the translation activity as performed within the Romanian Translation Unit from the General Secretary of the Council of the European Union: the translation activity benefits from terminological and stylistic uniformity, since the texts translated must be in accordance with the EU documents and follow the interinstitutional regulations. Quality of the translation activity is another important prerogative that needs to be met, together with promptness, flexibility, availability and confidentiality of the documents handled.

One of the most attention-grabbing aspects discussed was the one regarding the workflow within the translation process. According to the information presented to us, this process follows a definite and carefully-set batch of sequences, starting with the central coordination, individual flow, preparation of the tools, translation memories and databases, translation A and B, validation A, final version, and recording; in the case of legislative documents, the final version is also checked by the experts in the field.

Last, but surely not least, the working tools used by the translators and interpreters within the Translation Unit arouse great interest. The working tools comprise the SDL

[7]Since "Terminology is an integral, essential part of the translation product", http://eaft-aet.net/fileadmin/files/SOMMET_2006/Katelijn_Serlet_.pdf

Trados Studio 2014[8], machine translation and internal translation memories, as well as public database (some of which Roxana Rădulescu also mentioned in her presentation): Eur-Lex (http://eur-lex.europa.eu), IATE (http://iate.europa.eu), internal database (Euramis, CARS, ELISE), search engines (Quest, DocFinder), patterns of documents, the interinstitutional guide, Romanian legislation consulting programme (LexNet).

All in all, this horizon-broadening experience of being invited to the European Parliament helped the students in understanding better the translator status, the challenges that are inherent in the process of translation and interpreting, at the same time learning new methods and strategies of dealing with these challenges.

***

"Each experience is different, and each experience has something that makes it unforgettable. Our visit to Brussels makes no exception. What began as a visit to the European Parliament, turned into an unforgettable experience without even visiting the European Parliament. Still, despite this, we had a fantastic time in Brussels. I learned a lot of things about the job of a translator, and about what he or she is supposed to do for the European Parliament and for The European Council. We had the chance to see how they work in different computer programs, specialized in translations, and to learn about the requirements and conditions necessary to conduct activities as a translator inside the European Institutions. All in all, it was an amazing opportunity and experience, simply because being in the heart of the 'capital of Europe', visiting international organizations and communicating with people working there, shows us that Romanian students can start a career as translators and interpreters for The European Union Institutions." (Claudia POP, AAS I)

***

"Our experience in Brussels started from an idea and ended up in an experience that will remain, for sure, in our memory for the rest of our lives! A thing that impressed me was the fact that we were selected to go based on the grades obtained at a contest, without knowing the goal, meaning that the ones that had this opportunity really deserved it. This simple selection gave us an important lesson for life, I believe, that everything we do can have positive consequences and that we have to give the best at every contest that we attend. [...] Certainly, because of the events from Brussels in that period of time, we did not see the Parliament from the inside, but we talked directly with a translator and this gave us the opportunity to find everything we wanted related to the life that we can have, as future translators. Roxana Rădulescu was there to answer all of our questions and she explained to us things that we couldn't have known otherwise.

This experience was, for us, a 'once-in-a-lifetime' opportunity and, regardless the terrorist attacks, we fulfilled our goal there: finding out more about what a translator's job means. Our university may not be as well-known as the one in Cluj-Napoca, for instance, but it surely gave us the same or even more opportunities and information that we need in our life as translators." (Ioana BERȚA, LMA III)

***

"The visit to Brussels was one of the best trips of my life, shortly said. It had a big problem, though. It was waaay too short ☹. We started having fun from day one and the "business meetings" were definitely a part of it. The best meeting was the one where we met Mr. Mircea Diaconu and we learned a lot about his life and career that otherwise we never would have guessed. His assistants were also great with us and tried to make the most out of this, I repeat, very short trip. In spite of the circumstances which, by the way, contributed a lot to our level of adrenalin, the trip reached its target and the other meetings with translators and an interpreter were of great help. I believe that if things turned out the way they were supposed to according to

[8] http://www.sdl.com/cxc/language/translation-productivity/trados-studio/

the plans from home, the trip would still not have been as amazing and story-like as it is. I thank everyone that took a part in the planning of this trip!" (Cynthia Gligor, LMA III)

***

"Our visit to Brussels was amazing. [...] As for the business part, even if our initial plans had to be changed, we still had the chance to talk with a translator and an interpreter who presented us some tips in becoming a good translator/interpreter and from which I have learnt a lot of things. Also, we were very lucky to meet a great personality, Mr. Mircea Diaconu and two of his great assistants.

All in all, I think that it was an unforgettable visit with many accomplishments. And now I can say that I would repeat this experience anytime, but in the same formula because I really think that this trip brought us closer and helped us know each other better. In the end, I don't have enough words to thank our teachers for this great opportunity, but I want them to know that they succeeded in making some students very happy." (Diana Buzea, LMAIII)

Irina Petraş, *Vitraliul şi fereastra. Poeţi români contemporani*, Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015

Critic literar, teoretician al literaturii, traducătoare din engleză şi franceză, Irina Petraş este o prezenţă constantă, aplicată, activă, în critica literară de azi, prin cărţi care se impun prin noutatea interpretării, actualitatea tematicii, dar şi prin incursiunile nuanţate în literatura de azi (*Ştiinţa morţii*, *Cărţile deceniului 10*, *Despre locuri şi locuire*, *Teme şi digresiuni*, *Cărţi de ieri şi de azi*, *Despre feminitate, moarte şi alte eternităţi*, *Literatura română contemporană*).Cartea Irinei Petraş *Vitraliul şi fereastra. Poeţi români contemporani* (Editura Şcoala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2015) îşi asumă o percepţie panoramică a poeziei de după 1989, reluând articole publicate anterior în reviste, într-o „încercare de radiografiere a semnalmentelor specifice" literaturii postdecembriste. Explicaţia titlului cărţii este metaforică şi sugestivă, prin jocul antinomic al reflexelor livrescului şi referenţialităţii. Titlul trimite, scrie Irina Petraş în *Argument* „la oscilaţiile între poezia ca transfigurare, a modernităţii, şi poezia ca transcriere, a ultimelor decenii". Prima dimensiune, cea care postulează statutul transfigurator al lirismului, se situează într-o poziţie transcendentă, „deasupra lumii, într-un efort de captare a esenţelor", în timp ce a doua expresie a poeticităţii se plasează în cotidian, „în văzul lumii, exhibând neputinţa de a ajunge la esenţe". Foarte expresive sunt distincţiile şi nuanţările în conturarea celor două forme categoriale de interpretare poetică, *vitraliul* şi *fereastra*: „Vitraliul are vechime, înălţime, armonie, mister. El depinde de lumina de afară, dar nu renunţă la luminile proprii şi la interpretarea intermediată a lumii. Prin vitraliu, se încheagă paradoxul lui ca şi cum. Interogată, căutată, lumea rămâne, ba, mai mult, e chiar conservată ca poveste, mit, taină. Frânturi de esenţe se strecoară printre cioburi şi propun simfonii. Fereastra, în schimb, e a poeziei care priveşte în faţă realul, îi înregistrează mizeria, urâtul, concreteţea, fără a mai tenta o salvare sau sperând, copilăreşte, că dezvrăjirea îi va fi contrazisă. Cu vitraliul ne aflăm în plină orchestraţie euritmică. Vitraliile sunt înalte, pline de culoare. Zumzetul, foşnetul, cântecul sunt depline, iar poemul se desfată în de sine, cu superbia celui care, ştiindu-se trecător, are acces la veşnicii". Desigur, aşa cum precizează autoarea, textele din această carte se integrează în fluxul subteran al celorlalte abordări critice anterioare, ele trimiţând, firesc, „unele la celelalte. Gândirea vieţii printre cărţi este una în mişcare – conexează, se întoarce din drum, repetă, revine cu nuanţe, remaniază discret în pas cu mereu alte lecturi".

Panoramările de la începutul cărţii sunt încercări de ordonare a poeziei postdecembriste pe tendinţe, grupări, orientări, aparente sau subliminale. Sunt „survolate" temele majore, investigate prin instrumente de lucru specifice

autoarei (poezia în văzul lumii, de la vedere la vedenie, întoarcerea refulatului, moartea în poezia mileniului trei, feminitatea limbii române ilustrată prin genosanalize, declinarea poeziei, singularitatea, despre locuire). Desigur, textele preliminare, de aspect preponderent teoretic (*Despre feminitatea limbii române. Genosanalize*, *declinarea poeziei*, *Despre locuri și locuire*, *Proba singularității*) sunt binevenite, ele fiind însoțite de ilustrarea aserțiunilor conceptuale prin evaluări pertinente, atente, riguroase. Circumscrierea tematică a orizontului poeziei postdecembriste (*De la vedere la vedenie*, *Despre iubire. Întoarcerea refulatului*, *Cum se moare în mileniul 3?*) este una elaborată, desfășurată pas cu pas, într-o detentă hermeneutică care surprinde cu acribie detalii ale imaginarului, metamorfoze ale timbrului liric, la nuanțele sentimentului. De altfel, Irina Petraș are știința sondării particularităților lirismului, prin decuparea unor imagini-cheie și prin analiza lor atentă. La Florența Albu, de pildă, primatul negativității este circumscris prin rezumarea unor teme sau motive predilecte, prin explorarea universului poetic în detaliile și articulațiile sale cele mai intime: „Nu rezonări și reverberații, ci răsfrângeri imediate ale concretului cotidian într-o oglindă care-și refuză anume a treia dimensiune, adâncul. Poemele își organizează agonia în jurul câtorva cuvinte – «cheie», aș zice, dacă încifrarea n-ar fi cu totul absentă: gol, cutremur, țipăt, urlet, spaimă, frică, urât, foame, minciună, frig și singurătate, moarte, oboseală, istorie –, tot atâtea ne-stări încremenite într-un orizont posomorât, cenușiu. O acumulare febrilă, exclusivă de negații sperând o umbră de afirmație. Speranța, însă, e singura nenumită, lamento-ul lugubru se învârte în jurul propriei rotiri, într-un cerc halucinant proclamând teribila realitate a irealului”. Alteori, sub impactul memoriei afective, portretul Anei Blandiana, de exemplu, se încarcă de tulburătoare sensuri ale afectivității, ce surprinde acolade anamnetice ale biograficului, puse în relație cu dinamica viziunilor poetice: „În 1965, în primul meu an de studenție, Ana Blandiana era deja o legendă. Trecea pe coridoarele Facultății de Litere zveltă și încordată ca o mânză de rasă. Amețitor de frumoasă și de elegantă – mi-o amintesc într-o rochie de un mov intens, un pic putred, cu capul zvâcnind în sus, nestăpânit, cu o mișcare mândră a umerilor, ieșind pe poarta facultății, invadând strada și orașul, care păreau să nu aștepte altceva decât să i se supună”. Interpretarea poeziei Anei Blandiana beneficiază, însă, și de sugestii ale genosanalizei, în care Irina Petraș s-a exersat, de altfel, până acum, cu rezultate notabile: „Întrețeserile sunt nenumărate. Cuvintele își împrumută putințe, se preling unul în /spre celălalt mizând pe ambiguitatea ambigenului. Personalitatea sa dublă îngăduie perversități extrem de fertile în spațiul scriptural. Imaginea poetică alunecă între certitudini și nesiguranță, versul abia ținând în frâu cumpăna.”

În comentarea poeziei Marianei Bojan, poetă ce are și o carieră de artist plastic, Irina Petraș expune corelații, corespondențe și convergențe între vizual

şi literar, între culoare şi cuvânt („Vaga discursivitate a pânzelor sale ficţionând fantast în marginea realului îşi află isonul în aspra plasticitate a poemelor degustând «chimerele de soi». Comentariul verbal al poetei este sensibil secondat de plasticizări posibile. Sunt straniu sugerate, prin metode greu de pus într-o formulă, încadrări, contururi, pete de culoare, tuşe pipăibile.”). Se sugerează, astfel, dimensiunile unui univers intim, straniu, cu „valenţe ambigene”, cu „tablouri scripturale” prelucrare cu ingeniozitate, cu ritmuri ce creează „iluzia de amplu şi falduri”, într-o încercare a poemului de a capta „palpitul însuşi al vieţii”.

În cazul poeziei lui Gabriel Chifu, sunt relevate cu precizie trăsăturile particulare, posibilele racorduri cu lirica neomodernistă (Sorescu, Nichita Stănescu) sau afinităţile cu poeţii optzecişti şi douămiişti, toate filtrate prin vitraliile unei poetici de intensă singularitate ce repudiază frumosul artificial, convenţiile, decorativul, dar, în acelaşi timp, procedează la o transcendere a prozaicului prin imersiunea cathartică în elementaritatea genezică: „asumarea cotidianului în datele lui banale, mai puţin spectaculoase, umile, şi înregistrarea lor cu o dez-mirare care le scoate din anonimat transformându-le în emblemă a condiţiei umane; expurgarea oricărei formule tradiţional «frumoase», ignorarea anume, semnificantă, a pitorescului, suavului, decorativului; identificarea crizei în elementar, în obişnuit, în primar; simplitatea tragică a compoziţiei, transcenderea elementarului, a prozaicului, a meschinului nu prin operaţie metaforală, cathartică, ci prin refacerea drumului înspre corespondenţele prime; deconspirarea semnificaţiei majore, în ordine existenţială, a derizoriului, a minorului; exersarea unei comunicări imediate, de o sinceritate disperată”. Însumare, vârtej, „structură scripturală scindată”, „spargere a limitelor”, sunt sintagme, toposuri, imagini emblematice definitorii pentru specificul poeziei lui Gabriel Chifu.

Dacă, în cazul lui Ion Mureşan, „privirea nu se lasă invadată de imaginile lumii, nu explorează uimită ceea ce i se oferă dinafară”, cu totul altfel se desfăşoară viziunile Martei Petreu, cu limitarea lor fastuoasă, cu „ţipătul armonios, de o lugubră, dar prozelitică melodie”. Un spaţiu al paradoxurilor, al antinomiilor şi formelor cu conţinut oximoronic este descifrat aici de Irina Petraş, căci „greaţa e semnul sigur al setei de viaţă, strâmtoarea cheamă necuprinderi, le promite negându-le, singurătatea e blazon al unicităţii, al superbiei”. Autonomia e semnul distinctiv al acestei dicţiuni lirice, trasată însă printr-un „ritual al supunerii”, în timp ce „senzualitatea e una sublimată, descrierea recuperând şi agonisind lacom experienţe verbale. Valenţele net subiective capătă tranzitivitate prin scindarea brutală a fiinţei. Trup şi creier în dezacord clamat drept iremediabil, tragedie îmblânzită de oglindirea reciprocă, de o insistenţă unificatoare”. În comentariul poeziei lui George Vulturescu, sunt rezumate şi subliniate semnele şi reperele capabile să îi confere

acesteia individualitate. În „ochiul orb, deschis înăuntru”, se caută un echilibru şi se legitimează relieful creației: „Actul său incantatoriu, autonom şi orgolios, îşi caută giranți de o nobilă vechime cărora să le poată fi descendent fără a-şi pune în primejdie superbia.”

Desigur, selecția unor nume, sau, dimpotrivă, absența altora din această panoramă ar putea să trezească unele nedumeriri. Favorizați mi se par, în selecția Irinei Petraş, poeții clujeni. Există, apoi, unele nume de poeți care şi-ar găsi, poate, mai greu locul într-o astfel de panoramă, chiar prin adoptarea celei mai democratice şi mai neconflictuale liste – cea alfabetică: apar în sumarul cărții nume de poeți de valoare (Ana Blandiana, Constanța Buzea, Magda Cârneci, Gabriel Chifu, Dumitru Chioaru, Ion Horea, Ileana Mălăncioiu, Ion Mureşan, Aurel Pantea, Marin Sorescu), alături de nume ale unor poeți de condiție medie (Nicolae Avram, Dumitru Cerna, Gheorghe Pârja, Petre Tănăsoaica, Gheorghe Vidican, Eliza Macadam ş.a.). Cartea Irinei Petraş despre poezia postdecembristă are meritul de a cuprinde în paginile ei, unele dintre cele mai semnificative voci ale poeziei contemporane. Prin vitraliile unei hermeneutici adaptate la relieful operelor, nuanțate şi complexe, textul poetic se întrevede în toate ascunzişurile sale semantice, în toată tulburătoarea sa complexitate şi adâncime.

Iulian BOLDEA

Mihai Dim. Sturdza, *Amărîte şi vesele vieți de jupînese şi cucoane,* Editura Corint, 2016

Ar trebui să aibă dreptate Mihai Dim. Sturdza cînd zice, în prefața la *Amărîte şi vesele vieți de jupînese şi cucoane* (ediție îngrijită de Viorel Gh. Speteanu şi apărută la Editura Corint, 2016) a lui Constantin Gane, că e sigur de ”un succes de librărie”. În orice caz, Gane l-ar merita, căci cartea lui e – cum zice Speteanu în nota asupra ediției – ”în acelaşi timp şi roman pasionant şi lucrare ştiințifică”, întregind galeria de (mai) ilustre (decît cele de aici) din *Trecute vieți de doamne şi domnițe* (roman poate nu, dar şir de nuvele picareşti, cu siguranță da). Şi l-ar merita cu atît mai mult cu cît proiectul său e centrat pe punerea în valoare a femeii şi feminității române, pe care nu vrea să le lase mai prejos decît celebritățile altor neamuri (mai polite, cum ar fi zis letopisețul; se vede continuitatea de complex care vine drept de la Ureche pînă la Gane, într-o colectivă şi diacronică voință de ridicare a vălului de pe români, romînce şi România). Şi cred că pe dreptate, căci ”doar au trăit şi la noi, ca aiurea, dacă nu dame ilustre, dar jupînese de tot felul, unele foarte cuminți, altele totuşi şi ele galante!” (p. 15). Par vorbe flatante eminent, dar Gane, malițios, nu se lasă să nu traducă pe româneşte sensul lui *dame galante*, care ar însemna, în vocabularul preluat de la banul Mihai Cantacuzino, de-a binelea ”o femeie foarte desfrînată” (p. 149). Chiar foarte nu sunt (în tot cazul, nu multe şi nu după standardele de azi), dar cu gust de aventură şi cu vocație

pasională absolută sunt destule. De altfel, şi pe cele care sunt Gane le bîrfeşte afectuos, cu admirație, chiar dacă le mai administrează şi cîte-o nacazanie din loc în loc. Şi cum n-ar fi afectuos în evocările lui (făcute şi cu umor) cînd numai înşirînd numele acestor jupînese iese de-a dreptul o incantație (din păcate, aceste frumoase/interesante nume feminine au cam dispărut din nomenclatoarele moderne şi post): Drăguța, Sima, Calea, Velica, Neacşa, Dafina, Agafița, Antemia, Maranda, Zlata, Tudosca, Tofana, Asanina, Axița/Axina, Sîrbea, Lizinca, Safta, Sevastița, Odochia ş.a.m.d.! Pomelnicul acesta e un descîntec de tandrețe în sine – şi Gane nu se dezminte în reconstituirile lui (veche spiță boierească, umor fin, nici nu pricep cum a ajuns între legionari şi ce căuta acolo). Tot vînînd, de-a lungul veacurilor, jupînese şi domnițe, Gane face, fireşte, şi considerații de istorie serioasă, dar ceea ce-l interesează în aceste suite de biografii e anecdotica, bîrfa, picanteriile. Poetica lui istorică e trasă din frații Goncourt (pe care-i şi citează în sprijin, cu fragmentul care începe cu ”anecdota este indiscreția Istoriei”, p. 144), e istoria de după cortină, din iatace şi ginecee, istoria de cancanuri; o şi spune direct: ”şi eu mă duc, alerg, mă furişez, asud, ridic acoperişul şi mă uit în cărți, ba, uneori, le şi măsluiesc!” (p. 145). Narativă de salon, istoria lui Gane e scoasă de regulă de după perdele şi de prin paturi, dar e o istorie de inimă tandră. Cum dă peste cîte o jupîneasă remarcabilă, Gane nu se poate opri din curiozitate şi porneşte imediat un proces entuziast de promovare: ”Uite-o pe Zoița aceasta, dacă nu face să osteneşti pentru a o smulge din ghearele uitării!” (p. 145). De meritat, toate cele pentru care se osteneşte Gane – merită absolut! (Pe această Zoiță o numeşte banul Cantacuzino ”o femeie foarte desfrînată!”). Zoița – cu deosebire, atît ea, cît şi istoria ei! Zoița de față, fata penultimului Dudescu, a fost măritată cu un nepot al lui Şerban Vodă, dar care, bietul de el, a îndurat de la ea cîte nu se făcea; norocos în felul lui, omul a murit de tînăr şi abia după moartea lui ”i s-a descoperit firea” Zoiței. Dar aventurile ei merg spre rău (ajunge şi la mănăstire/închisoare), căci ultima e dramatică absolut: merge cu ultimul ibovnic la Stambul, pentru a-şi pîrî fratele, dar turcul care-i ghida îi omoară iubitul şi slugile de îndată ce trec Dunărea, o converteşte (fără ca ea să ştie) la mahomedanism şi o ia în haremul lui. Mai sunt, desigur, şi alte boieroaice pasionale care o sfîrşesc rău, dar sunt şi cariere *galante* de succes. Cea mai de succes e cea a ”vestitei Sofia” (p. 171), urmaşă – umbla vorba – a Comnenilor, dar a cărei familie decăzuse atît de mult încît mama Sofiei vindea varză la Stambul. Dar mai ales vindea altceva, mai de preţ, pentru care ”singurul amator care se înfățişă fu un ienicer turc”. Norocul Sofiei era însă pus deoparte, căci o cumpără – cu 1500 de piaştri – ambasadorul Poloniei la Înalta Poartă, cu gînd de a o duce la Varşovia şi a-l face pe rege să se îndrăgostească de ea (în loc de nevasta ambasadorului, cum era atunci). Ambasadorul o educă (Sofia avea doar 15 ani cînd a cumpărat-o), dar o abandonează în Iaşi (îi murise nevasta

între timp, aşa că planul iniţial a căzut), după ce Sofia prăduise, în drum, toate inimile din Bucureşti (”tinerii boieri munteni întovărăşiră pe Sofia pînă la Iaşi”, p. 173). Dar şi mai mari ravagii va face la Iaşi, nu numai printre băştinaşi, dar şi printre ofiţerii ruşi (mulţi dintre ei francezi fugiţi). Măritată, la rînd, cu doi conţi polonezi, Sofia cutreieră Europa din succes în succes. Un conte francez – Langeron – care o cunoaşte la Versailles, o socoteşte ”cea mai frumoasă femeie din Europa” (p. 174), iar alt francez, prinţul Charles de Ligne, zice, după ce-a văzut-o, că ”a văzut tot ce poate exista mai frumos pe lume”. (p. 175). Ajunge din nou prin Moldova (pe la 1790) şi-l subjugă pe însuşi Potemkin, zbenguindu-se, după moartea lui, prin capitalele lumii. Am avut şi noi frumoase de mare succes, chiar dacă nu atît de ecumenic precum al Sofiei. Dar Anica Filipescu, bunăoară, - ”o fată dintre cele mai încîntătoare, răpitoare de inimi şi răscolitoare de patimi” (p. 203) - îi suceşte, mai întîi, minţile generalului Miloradovici, apoi pe ale contelui Rochechouart (care a omorît trei cai pentru a ajunge de la Oceacov la balul Anicăi), apoi pe ale contelui La Garde etc. etc. Fatale numaidecît, aceste fete erau şi eminent pasionale, firi romantice desăvîrşit, suferind, la caz corespunzător, în cel mai patetic mod, cum face verişoara Catincăi Slătineanu cînd îşi vede iubitul – ofiţer rus, desigur (Lubanov) – mort: ”două luni de zile fata a fost ca nebună: nici mîncare, nici somn, nici tată, frate sau prieteni, n-a vrut să mai vadă pe nimeni. Pe urmă, într-o zi, s-a dus la mănăstire” (p. 208). În astfel de devotamente, nimeni nu se compară însă cu Maria Rosetti (soţia lui C.A.; păcat, într-un fel, că era englezoaică). Nici chiar bunica lui Ion Ghica, oricît va fi fost ea de ”fată cuminte, dar zburdalnică, sentimentală şi expansivă, plină de viaţă şi de draci” (p. 158). Fireşte, Gane le selectează cu deosebire pe cele ”pline de draci”, dar şi istoria tot pe ele le-a selectat cu prioritate; se vede că şi ea are aceleaşi slăbiciuni ca şi Gane.

S-ar cuveni evidenţiate şi observaţiile de analist istoric făcute de Gane, dar ele sunt, de regulă, preluate din – şi după – alţi istorici şi memorialişti şi nici nu e cazul să intrăm unde nu ne fierbe oala. Destul că aventurile femeieşti istorisite de el pot fi, toate, baza unor filme şi romane; iar figurile resuscitate au, toate, pregnanţă, temperament şi soartă definită.

Al. CISTELECAN

Sorin Crişan, *Arta, fizionomia şi circulaţia cărţii în Transilvania secolelor XV-XVI*, Editura Avalon, Cluj, 2014

O carte de istoria culturii, cum e cea semnată de Sorin Crişan (profesor universitar, director al Bibliotecii Academiei Române din Cluj şi rector al Universităţii de Arte din Tîrgu Mureş) sub titlul *Arta, fizionomia şi circulaţia cărţii în Transilvania secolelor XV-XVI* (Editura Avalon, Cluj, 2014) are o dublă dimensiune metodologică. Înainte de toate, există aici o clară coordonată diacronică, prin recapitularea, detaliată, a evoluţiei tiparului în Europa (Italia,

Germania, Franța, Țările de Jos) și în Transilvania (Brașov, Sibiu, Alba Iulia, Cluj etc.), dar și prin inserția fenomenului tiparului într-un context istoric, politic, social și cultural bine precizat (acela al secolelor XV-XVI). Cea de a doua dimensiune a cărții este una sincronică, desprinsă din studiul atent, riguros al elementelor constitutive ale artei tiparului (descrierea literelor de rând, a letrinelor, a frontispiciilor și vignetelor, a imaginilor realizate prin tehnica xilogravurii și prin miniere, a filigranelor hârtiei folosite, a legăturii tipăriturilor etc.). Autorul cărții pornește de la ipoteza, justificată, că prefigurările și dezvoltarea unei arte a tiparului în Transilvania, precum și circulația cărților tipărite în Occident în această zonă socio-culturală sunt fenomene culturale care trebuie percepute și radiografiate din perspectiva unei racordări atente la contextul unei istorii adesea convulsive. Metamorfozele și dislocările survenite în plan politic sau social în Transilvania au generat o dezvoltare a comerțului cu cartea, devenită instrument sau vehicul ideologic pus în mod frecvent în slujba propagării unor doctrine novatoare. Au existat, însă, și tendințe de a se interzice diverse forme de difuzare a cărții (în cazul cărților cu conținut anticlerical, sau a acelora care aduceau ofense statului sau unor anumite comunități, bresle sau organizații). Prinsă, încă din a doua jumătate a secolului al XV-lea între două Imperii, între războaie și sfere de influență, Transilvania a fost o provincie în care, în ciuda atâtor vicisitudini, cartea tipărită s-a aflat în centrul atenției, imprimeriile fiind, de altfel, supuse unei supravegheri stricte.

Sorin Crișan constată, însă, că în a doua jumătate a secolului al XVI-lea se produce un regres al producției tiparului. Demne de interes sunt explorările autorului în istoria cărții percepută ca obiect de artă (dezvoltarea tehnicii în acva-forte, utilizarea colofoniului sub forma unei jumătăți de clepsidră, ilustrațiile obținute prin gravură înmetal, utilizată tot mai mult în locul celei în lemn, portretistica etc.). Dense și riguroase, incursiunile lui Sorin Crișan în istoria tipografiilor din Germania, Italia, Franța sau Țările de Jos, expun observații pertinente privitoare la mutațiile de formă, de aspect și funcționalitate ale cărții tipărite, de la funcția artistică la misiunea de educare și de informare, contribuindu-se, astfel, la „democratizarea tipăriturilor", care pătrund în rândul maselor populare. De altfel, referindu-se la rolul cărții și al tiparului în configurarea și dezvoltarea unui orizont spiritual specific, autorul consideră că „arta tiparului și circulația cărților joacă un rol primordial, în măsura în care mijloacele și difuzarea lucrărilor scrise (diferitele tipuri și forme de tipărituri) ne pot furniza informații cu privire la un context istoric, social și economic, precum și la expansiunea și interferența ideilor religioase, culturale sau ideologice sau la atmosfera spirituală a vremii".

În ceea ce privește tiparul transilvan în secolele al XV-lea și al XVI-lea, Sorin Crișan subliniază importanța influenței mișcării luterane în producția și circulația tipăriturilor, mai ales în orașe cu o populație masiv germană (Sibiu, Brașov, Sighișoara, Bistrița). Inițiat și dezvoltat într-un dublu context, cultural

(prin promovarea limbii autohtone) şi religios - derezistenţă sau de adeziune la principiile calvinismului şi Contra reformei, tiparul transilvan românesc din secolul al XVI-lea a avut unele realizări notabile. Foarte documentate sunt observaţiile referitoare la filigranul hârtiei transilvănene sau marca de apă (cu imagini de inspiraţie heraldică sau religioasă, cu ornamente cu motive vegetale, animaliere sau antropomorfe). Filigranul era aplicat pentru a indica provenienţa hârtiei, dar şi pentru a evita contrafacerile, el reprezentând o sursă importantă de informare, cuprivire la anul şi locul de fabricare al hârtiei, putând sugera detalii şi despre anul tipăriturilor. În privinţa achiziţiei şi circulaţiei cărţilor tipărite în secolele XV-XVI, Sorin Crişan precizează rolul puterii *domneşti*, în dezvoltarea tipografiilor aflate în mediul laic, dar şi rolul *bisericii* sau, începând cu secolul al XVI-lea, contribuţia târgurilorla difuzarea cărţii. Un rol important în circulaţia cărţii l-au jucat *colportorii*, ce pot fi consideraţi precursori ai librarilor de astăzi. Constituirea bibliotecilor (Tîrgu Mureş, Alba-Iulia, Sibiu, Cluj), prin achiziţie directă, sau prin *danii*, adunările preoţeşti şi ale negustorilor, relaţiile strânse ale saşilor, maghiarilor şi românilor transilvăneni cu marile centre culturale ale Europei, alături de fenomenul circulaţiei elitelor (*peregrinatio academica*), au reprezentat importante modalităţi de difuzare a cărţii. Introducerea ornamentelor în arta tipografică, în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, influenţată de pictura de manuscris şi de arta miniaturilor a început, în spaţiul românesc, o dată cu tipăriturile lui Macarie, îndatorate şi ele meşteşugului tipografic veneţian.

Informaţii despre circulaţia cărţilor, dar şi despre ornamente (vechime, conţinut, tip) provin şi din însemnările de proprietate ale multora dintre cărţile păstrate, conturându-se, astfel, şi imaginea direcţiilor spre care s-a orientat intelectualitatea Transilvaniei în secolul al XVI-lea şi oferindu-se date despre atmosfera existenţei celor caredeţineau lucrările. Sorin Crişan observă modul în care*ex librisurile* sau *supralibrosurile* furnizează date importante cu privire la proprietarii succesivi ai unei cărţi (domnitori, cler, instituţii ecleziastice), dar şi cu privire la principalele biblioteci bisericeşti din Transilvania (Biblioteca Capitlului Romano-Catolic din Oradea, Biblioteca Romano-Catolică Lyceum din Cluj, Biblioteca mănăstirii franciscane din Şumuleu Ciuc etc.). Consemnate cu acribie, fără abuz de detalii, însă cu informaţia adusă la zi, sunt etapele marcate de tipăriturilor honteriene (Honterus a înfiinţat, împreună cu Theobaldus Gryphius, în anii 1538-1539, o tipografie, tipărind numeroase lucrări) sau de cele coresiene („Coresi se numără printre cei mai talentaţi tipografi ai timpului său. El a fost şi creatorul unor caractere chirilice mari, drepte, elegante. Iniţialele paragrafelor erau împodobite cu ornamente geometrice şi florale, după modelul tipăriturilooritaliene"). Autorul explorează atmosfera şi relieful istoriografic al celor mai importante centre ale Transilvaniei, atât în privinţa editării de publicaţii, cât şi în privinţa

circulației cărților (Sibiu, Cluj, Alba Iulia, Sebeş, Orăştie, Abrud). Sorin Crişan precizează că Biblioteca Filialei Cluj-Napoca a Academiei Române posedă 177 titluri de incunabule păstrate în original (cărți tipărite în a doua jumătate a secolului al XV-lea), ce reprezintă, în maremăsură, „o oglindă a unei părți a culturii europene renascentiste şi un punct de reper pentru toțicei care studiază circulația cărților occidentale în provinciile româneşti, în secolele al XV-leaşi al XVI-lea, dar şi în cele următoare".

Circulația cărții în secolul al XVI-lea în Transilvania, aşa cum este ea descrisă de Sorin Crişan, a însemnat un factor semnificativ de difuzare a ideilor novatoare ale epocii (Renaşterea, umanismul), dar şi de răspândire a principiilor curentelor religioase (Reforma, luteranismul, calvinismul, unitarianismul etc.), configurându-se, astfel, transferul contrareformei în spațiul transilvănean,precum şi răspunsul bisericii ortodoxe, „descumpănite în fața unor transformări de amploare, neaşteptate". Cartea a reprezentat, observă autorul, un scop în sine (prin calitățile artistice, pregătind gustul publicului pentru noi şi surprinzătoare schimbări), dar şi o importantă sursă de propagandă şi de informare, pentru intelectualitatea europeană şi transilvană, care nu putea să se izoleze în calea impulsului de înnoire a vieții sociale, culturale, politice şi religioase. Cartea lui Sorin Crişan este o utilă şi documentată incursiune în lumea cărții şi a tiparului transilvănean, surprinzând prin acuratețea discursului ştiințific, prin stilul alert şi expresiv al expunerii, prin bogăția detaliilor, dar şi prin viziunea sintetică asupra fenomenului studiat, în toată amploarea şi complexitatea lui.

Iulian BOLDEA

Ion Toma, *101 nume de locuri*, Bucureşti, Editura Humanitas, 2015, 291 p.

Lucrarea Domnului Profesor Ion Toma, *101 nume de locuri*, publicată, în 2015, la Editura Humanitas, în colecția *Viața cuvintelor*, reprezintă o cercetare temeinică a numelor de locuri româneşti, fiind un parcurs între teorie şi practică. Cu o experiență bogată în studiului toponimelor, Domnul Profesor oferă o un model privind analiza denumirilor geografice sub diverse aspecte: semantic, gramatical, istoric, geografic. Limbajul specializat, pe alocuri metaforic, însă bine explicat, se adresează atât specialiştilor, cât şi celor care vor să se inițieze în domeniul toponimiei.

Structurată în trei părți, lucrarea păstrează echilibru între demersul teoretic şi cel practic, fiind un exemplu concludent pentru cercetarea numelor de locuri de la „naşterea" şi până la „moartea" lor. Primele două capitole vizează aspecte teoretice legate de toponime, în general, respectiv de numele de locuri româneşti, în particular. Ultima parte cuprinde „biografiile" celor 101 nume topice, selectate după o serie de criterii bine stabilite: „relevanța lingvistică, geografică, istorică, socială, culturală; raritatea (uneori unicitatea)

numelui sau, din contră, apartenența la tipuri, serii, grupuri exemplare, sincronic și diacronic, pentru toponimia românească" (p. 103).

În primul capitol, *Despre numele de locuri, în general*, Domnul Profesor aduce în discuție statutul toponimelor, definindu-le prin raportare la categoria apelativelor din care s-au format, respectiv la celelalte clase de nume proprii. Autorul pornește, în demersul său, de la formula saussuriană, *semnificant/ semnificat*, care relevă caracterul biplan al semnului lingvistic. Numele de locuri, ca elemente ale limbii, *semne lingvistice*, au atât o „formă", cât și un „conținut". Ele constituie un „sistem de denominație suplimentară, destinat să individualizeze obiecte desemnate prin nume comune", având rolul unor „*instrumente deictice* sui-generis" (p. 19). Claritatea ideilor și a analizei efectuate este dată de urmarea unui traseu clasic prin care se urmărește ilustrarea genului proxim și a diferențelor specifice între categoriile vizate: apelative – toponime – alte nume proprii.

„Nașterea", „viețuirea" și „moartea" toponimelor țin de o multitudine de factori, istorici, geografici, sociali, lingvistici, astfel încât, uneori, apariția unor nume de locuri este „re-nașterea toponimică a unor apelative sau antroponime, existente în limbă" (p. 31). Autorul insistă asupra demersului științific, interdisciplinar, ce trebuie respectat de lingvist pentru stabilirea corectă a originii, etimologiei și genezei numelui topic, algoritm care are ca scop „o viziune unitară, înglobatoare" (p. 32) asupra arealului geografic supus analizei. Durata de viață a toponimelor este diferită, putând fi „mai scurtă sau mai lungă, mai simplă sau mai complexă, mai ușor sau mai greu de reconstituit, în funcție de o multitudine de factori" (p. 38), fapt care determină modificări în ansamblu denominativ în care se încadrează: o denumire poate viza o suprafață mai mare decât cea denumită inițial sau se poate transfera asupra altor obiecte geografice. Astfel, lingvistica, istoria, geografia trebuie să conlucreze în analiza toponimelor, deoarece acestea sunt influențate de factori socio-economici, istorici, de mentalitatea populară a localnicilor și de etnia acestora, de sistemul oficial etc. Domnul Profesor surprinde în câteva pagini aspecte esențiale ale numelor de locuri: omonimele, polionimele, tautologiile toponimice, toponimele multiple, dar și elemente de urbanonimie sau dispariții nesigure, numite metaforic „elodii toponimice".

În cel de-al doilea capitol, *Despre numele de locuri românești, în special*, autorul își motivează alegerea acestei structuri teoretice bipartite, menționând că, în detalii, numele de locuri românești „dezvăluie aspecte pe cât de greu sistematizabile, pe atât de interesante din perspectiva implicațiilor multiple de ordin social-istoric, etnologic, demografic" (p. 59), deoarece toponimele sunt „martori" ale existenței, în variatele ei trepte, pe teritoriul țării noastre. Capitolul cuprinde atât un model de clasificare toponimică din punct de vedere structural, cât și exemple concludende privind stratificarea lingvistică și distincția dintre norma

lingvistică şi standardizarea geografică. Repere ale identităţii locale, toponimele reflectă continuitatea elementului daco-latin pe teritoriul ţării noastre, precum şi contactul dintre popoare. Reprezentative sunt numele topice autohtone, de exemplu Olt, nume „străvechi, având cel mai probabil o rădăcină traco-dacică, ilirică sau scitică" (p. 219) sau cele vechi slave, printre care Câmpina (v. sl. *kopina* „mărăciniş", „loc acoperit de mărăcini"), care prezintă evoluţia „vechii nazale slave *o* la *în, îm*, ci nu la *un, um*, ca în alte toponime slave, ceea ce dovedeşte că slavii au fost puţin numeroşi în majoritatea teritoriului din nordul Dunării până în secolele al X-lea şi al XI-lea, când a încetat evoluţia lui *u* şi a început evoluţia la *î*" (p. 149).

Ultima parte a lucrării cuprinde „biografii" detaliate pentru 101 nume topice, reprezentative pentru aspectele teoretice discutate. Sunt selectate macrotoponime, hidronime, oiconime, oronime, care ridică probleme controversate în privinţa analizei lingvistice sau sunt denumiri vechi, depozite ale identităţii culturale.

În ansamblul ei, lucrarea *101 nume de locuri* vine să completeze bibliografia onomasticii româneşti. Domnul Profesor Ion Toma oferă astfel un ghid teoretic şi metodologic, un instrument esenţial în studiul toponimiei româneşti, bine elaborat, cu numeroase exemple şi explicaţii metodice.

Adelina Emilia MIHALI

LIST OF AUTHORS

BOLDEA Iulian, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
BUDA Dumitru-Mircea, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
CHANGIZI, Pooyan, Ph.D. Candidate in English Literature, Shiraz University, Iran
CHIOREAN Luminiţa, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
CISTELECAN Al., Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
DEMANGEOT Fabien, Université de Bourgogne, Université de Caen
FILIMON Eliza Claudia, Assistant Prof. PhD, University the *West,* Timişoara
HAN Bianca-Oana, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
LAKO Cristian, Assistant PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
LATIFIAN Morteza, Associate Prof. PhD, Educational Psychology, Shiraz University, Iran
LEVÉEL Éric C.G, PhD, French Section, Department of Modern Foreign Languages, Faculty of Arts & Social Sciences, Stellenbosch University, South Africa
MIHALI Adelina Emilia, Centrul Universitar Nord din Baia Mare, Departamentul de Onomastică
NICOLAE Cristina, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
NISTOR Eugeniu, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
POURGIV Farideh, Prof. Emerita of English Literature, Shiraz University, Iran
RUS Maria-Laura, Assistant Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
SOGHRA Nodeh, Faculty of Foreign Languages and Linguistics, Eram, Shiraz University, Shiraz, Iran
ŞTEFĂNESCU Dorin, Professor, PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş
ŞTEFANOVICI Smaranda, Associate Prof. PhD, *Petru Maior* University of Tîrgu Mureş